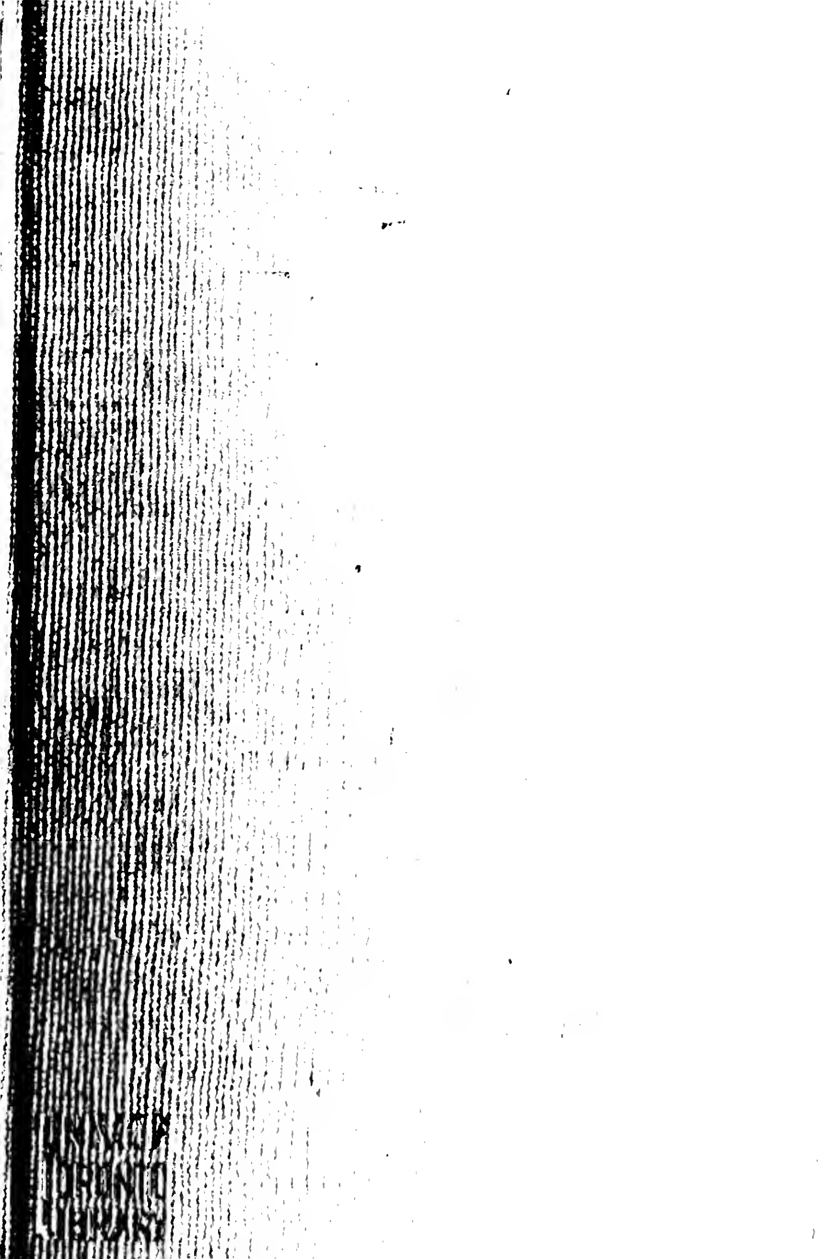



UNIVERSITY OF TORONTO

COURS

DE

LITTÉRATURE

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules BARDOUX, Directeur.



COURS

DE

LITTÉRATURE

A L'USAGE DES DIVERS EXAMENS

PAR

FÉLIX HÉMON

PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND

IV

CORNEILLE

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS

LIBRAIRIE CH. D

15, RUE SO

HISTOIRE SOMMAIRE
DU GENRE TRAGIQUE EN FRANCE

I

Première période (treizième siècle au seizième). Les origines : les mystères.

Comme en Grèce, la tragédie en France naît du culte religieux ; hostile au théâtre païen dans sa décadence, l'Église vit renaître, sans inquiétude d'abord, dans ses temples, le drame épuisé, sorti sans effort de cérémonies aussi dramatiques par essence que l'étaient autrefois les fêtes de Bacchus et les mystères d'Éleusis : la Nativité, la Passion, la Résurrection, autant de drames tout faits, dont il était facile d'imaginer la représentation figurée. L'église, d'ailleurs, au moyen âge, cette église où se tenaient souvent les assemblées, où se passaient certains examens, n'avait pas le caractère exclusivement religieux qu'elle a pris depuis : des fêtes déjà presque dramatiques, comme la fête de l'Ane, des Innocents, des Fous, la faisaient retentir périodiquement des éclats bruyants de la gaieté populaire. Tant que persista la candeur de cette foi primitive, on ne s'alarma point trop de scandales que le scepticisme seul eût pu rendre dangereux ; mais, à mesure que cette foi devint moins naïve, les scrupules s'éveillèrent : exilée du chœur et de la nef, la tragédie, religieuse encore, fut reléguée sous le porche, sur le parvis ; puis, se détachant peu à peu du culte, alla s'établir sur la place publique, mais longtemps encore garda son premier caractère, à tel point qu'on prenait soin d'abord de ne pas faire coïncider les heures des cérémonies sacrées et celles des spectacles profanes.

Dès le XIe et le XIIe siècle, on trouve des mystères en latin, comme le mystère d'Adam ; au XIIIe siècle, certains essais semi-dramatiques, dont la tendance profane est déjà visible. Le *Miracle de Théophile*, de Rutebœuf, nous montre Notre-

Dame arrachant au démon l'âme que Théophile lui a livrée pour se venger. Dans le *Miracle de saint Nicolas*, Jean Bodel ne raconte pas seulement la conversion d'un roi d'Afrique, mais fait directement allusion à la première croisade de saint Louis. Le *Jeu de la Feuillée* et le *Jeu de Robin et de Marion*, d'Adam de La Halle, sont, l'un une satire contre les ordres mendiants, l'autre une pastorale avec musique.

Mais ce ne sont là que des essais encore informes et fort rares. La plupart des pièces jouées aux XIVe et XVe siècles sur ce théâtre, où les anges, les hommes, les démons et les saints se heurtaient dans un pêle-mêle étrange, avaient un caractère purement religieux. Ce sont ces pièces où l'humain et le divin se confondaient qui s'appellent les mystères. On conçoit quel en devait être l'effet sur des imaginations neuves encore. La troupe des confrères de la Passion, qui les représentait, non à Paris, comme le croit Boileau, mais à Saint-Maur-les-Fossés, se composait d'artisans, non de pèlerins. Inquiétés par le prévôt des marchands, ils eurent l'adresse d'amuser la folie parfois lucide de Charles VI, et obtinrent de lui, en 1402, des lettres patentes qui leur conféraient le privilège exclusif de jouer les mystères. Ils jouirent deux siècles de ce privilège. Dès lors s'ouvre l'ère des grands mystères. *Le Grand Mystère*, c'est ainsi, en effet, que s'intitule l'immense composition où Jean Michel remanie une œuvre célèbre, le *Mystère de la Nativité*, *Passion et Résurrection*, écrite vers le milieu du XVe siècle par les frères Arnoul et Simon Gréban, de Compiègne; le second était moine. Pour jouer un poème si démesuré il ne fallait pas moins de cinq cents acteurs, et l'on a dit avec raison que la moitié d'une ville était souvent occupée à divertir l'autre. Tel mystère, comme les *Actes des apôtres*, occupait le théâtre plusieurs mois; il est vrai qu'on ne jouait guère que le dimanche. D'autres mystères avaient un caractère historique, comme le *Mystère de Troye la Grant*, et surtout comme le *Mystère du Siège d'Orléans*.

Ouverte en 1402 par le privilège donné aux Confrères de la Passion, cette ère se ferme en 1548, par la défense que leur fait le Parlement de jouer les sujets sacrés. A cette époque critique, où la Réforme menaçait l'orthodoxie, les hardiesses des mystères ne semblèrent plus aussi inoffensives. Chassé du théâtre public, le drame religieux se réfugia sur le théâtre privé des collèges, et ne reparut sur la véritable scène qu'avec *Polyeucte*. Dès lors le théâtre moderne était né.

II

Deuxième période (seizième siècle). — Jodelle et Garnier.

Le théâtre, au XVIe siècle, procède d'une inspiration nouvelle et toute païenne, celle de la Renaissance, follement enthousiaste de l'antiquité. Quelques poëtes essayent bien encore de combiner la tradition antique et la tradition chrétienne, comme le font Théodore de Bèze dans le *Sacrifice d'Abraham* et Desmazures dans sa trilogie de *David*. Mais, en général, la tragédie française à ses débuts n'est qu'une servile imitation de la tragédie antique, et de la tragédie la moins vivante, la moins vraiment dramatique, celle de Sénèque, rhéteur sentencieux dont les tragédies ont été faites pour être déclamées dans les salles de lecture du temps, non pour être représentées sur le théâtre.

Étienne Jodelle, de Paris (1532-1573), l'un des membres de la Pléiade, est le chef de cette école peu originale. A vingt ans, il faisait jouer devant la cour, avec grand succès, sa froide *Cléopâtre*, que suivit une autre pièce aussi factice, *Didon se sacrifiant*. Ces premiers essais de tragédie n'ont ni action (souvent l'acte y est composé d'un monologue et d'un chœur), ni caractères soutenus, ni valeur littéraire, en un mot, car le style y flotte entre l'emphase et la trivialité. Il est convenu pourtant d'appeler Jodelle le père de la tragédie; mais il ne mérite ce titre que par la date de ses ébauches si imparfaites. Son principal disciple est Jean de la Péruse, auteur d'une *Médée*, et dont les défauts sont ceux de son maître. Après eux viennent Grévin (*Mort de César*), Jacques de la Taille, et surtout son frère, Jean de la Taille, auteur de deux belles tragédies bibliques, dont la seconde est la suite logique de la premiere, *Saül furieux* et *la Famine, ou les Gabaonites*. Malgré quelques beaux traits de caractère, le développement oratoire, dans toutes ces pièces, étouffe l'action dramatique.

Le véritable créateur de la tragédie en France, le Corneille du XVIe siècle, c'est Robert Garnier (1534-1590), né à la Ferté-Bernard, lieutenant criminel à la sénéchaussée du Maine, puis membre du grand conseil royal. Lui aussi est orateur dans ses pièces de la première manière : pièces grecques, *Hippolyte, la Troade, Antigone;* pièces romaines, *Porcie, Cor-*

nélie, *Marc-Antoine*. Sauf dans cette dernière pièce peut-être, l'action n'est pas beaucoup plus vive que chez Jodelle, bien que Garnier combine parfois plusieurs tragédies en une seule. Il subit trop encore la funeste influence de Sénèque. Mais le progrès du style est remarquable ; le dialogue ne manque pas de fermeté, le trait d'éclat ; il y a des réparties vraiment cornéliennes chez ce vieux poète qui apprit à Corneille à faire parler ses héros.

J'ai mieux aimé mourir que faillir au devoir (*Antigone*).
Qui meurt pour le pays vit éternellement (*Porcie*).

Mais il est surtout original lorsqu'il revient à l'antiquité sacrée dans les *Juives*, et que, dans *Bradamante*, heureux mélange de comique et de tragique, il ouvre aux poètes dramatiques une route nouvelle vers le moyen âge trop oublié. Assurément Garnier n'est pas un novateur dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui ; il imite encore, et, à l'exemple des anciens, il est tour à tour poète lyrique dans ses chœurs nombreux, poète épique dans ses longues narrations, orateur dans les discours qu'il prête à ses personnages, philosophe et moraliste dans les monologues où ses héros analysent leurs sentiments, dans les dialogues où les sentences appellent les sentences. Mais son imitation n'a pas été un esclavage, et par là il a préparé le XVIIe siècle. Son école aussi a été plus féconde et plus personnelle que celle de Jodelle : on y peut citer, bien au-dessus de Pierre Matthieu, l'auteur d'un *Aman* et de *la Guisiade*, tragédie politique, Antoine de Monchrétien, calviniste aventureux, auteur d'un autre *Aman* et de *l'Écossaise*, tragédie touchante et fière, dont l'héroïne est Marie Stuart.

III

Troisième période (de Garnier à Corneille). Hardy ; Mairet.

Avec Alexandre Hardy, de Paris (1564-1630), l'influence espagnole se substitue à l'influence classique. Il en résulte pour notre théâtre un désavantage et un profit. Improvisateur facile, comme l'ont été souvent les Espagnols, dans les cinq à sept cents pièces dont il a extrait et publié une quarantaine ; ronsardiste, d'ailleurs, et prolixe comme on l'était au XVIe siècle, Hardy n'est pas un écrivain ; tour à tour emphatique et bur-

lesque, il mêle tous les tons et tous les styles. Par là, il est très inférieur à Garnier. Mais il donne au théâtre français ce qui lui avait manqué jusque-là, le mouvement, l'intérêt, la vie; il accroît le nombre des personnages, réduit les monologues, développe au contraire les dialogues, complique l'intrigue, et fait plus grande la part du spectacle. Ses tragédies (*Marianne, Didon*, etc.), le plus souvent pillées de Sénèque ou de Plutarque, n'occupent qu'une place accessoire dans son théâtre; c'est dans les tragi-comédies et les pastorales (*Ravissement de Proserpine*, *Théagène et Chariclée*, etc.) qu'il déploie toute sa verve romanesque et entasse à plaisir les aventures les plus incroyables, travestissements, enlèvements, voyages, duels, reconnaissances, changements de scène multipliés. Le drame tel qu'il le conçoit est plutôt un roman dramatique, traversé par beaucoup d'incidents imprévus, et terminé par un dénouement heureux à l'ordinaire.

D'abord célèbre, Hardy vit, dans sa vieillesse, s'éclipser une renommée que ne justifiait aucun titre littéraire sérieux: mais il avait mis la pastorale et la tragi-comédie à la mode, et pendant longtemps le théâtre fut voué au bel esprit, aux conversations raffinées, aux aventures ingénieusement compliquées. Théophile de Viau, que sa pièce de *Pyrame et Thisbé* a rendu ridicule, avait de la verve, que le mauvais goût a gâtée. Avec Gombauld (*Amaranthe*) et Racan (*Arthénice*, *Bergeries*), le disciple chéri de Malherbe, la pastorale triomphe: surtout le vrai public se forme, le public guerrier et galant, héroïque et lettré, capable de comprendre la tragédie. Tous ces poètes, comparés à ceux qui ont suivi, peuvent nous paraître indignes de notre attention, mais ne le paraissent plus quand on les compare à ceux qui les ont précédés.

Enfin paraît la *Sophonisbe* de Mairet, écrite sept ans avant le *Cid*, tragédie vigoureuse, bien que les héros y parlent un langage encore trop raffiné. Le Franc-Comtois Mairet, que le triomphe du *Cid* devait révolter contre Corneille, et qui avait commencé par être son ami, avait débuté par une pastorale, *Silvie*. Un autre ami de Corneille, devenu son adversaire acharné, G. de Scudéry, du Havre, s'est fait aussi connaître par ses tragi-comédies (*l'Amant libéral*, *Ligdamon*, etc.) autant que par ses tragédies (*Jules César*, *Didon*). La *Marianne* de Tristan, le *Scévola* et le *Saül* de du Ryer, l'*Agrippine* de Cyrano de Bergerac, méritent aussi d'être cités; mais bientôt la gloire de Corneille a tout éclipsé.

IV

Quatrième période (début du dix-septième siècle). Rotrou; Corneille.

Une seule renommée dramatique a pu vivre à l'ombre de ce grand nom, c'est celle de Jean Rotrou (1609-1650), né à Dreux, où il devait mourir en se dévouant à ses concitoyens. Plus jeune que Corneille de quelques années, Rotrou débuta plus tôt au théâtre, où il protégea les débuts de son ami, et Corneille reconnaissant l'appelait son « père ». Mais il ne sut jamais se contenir ni se corriger, et sa négligence fit tort à son génie. Parmi les nombreuses tragi-comédies dont il est l'auteur, on distingue *don Bernard de Cabrère* et *Laure persécutée:* parmi les comédies, *les Sosies*, et *la Sœur*, dont s'est plus d'une fois souvenu Molière; parmi les tragédies, *Venceslas*, *Saint Genest*, *Cosroès*, vrais drames où se joue la plus libre des fantaisies.

Plusieurs des pièces de Rotrou (*Hercule mourant*, *Antigone*) étaient imitées de Sénèque. C'est aussi par l'imitation de Sénèque que débuta dans la tragédie Pierre Corneille (1606-1684), et sa *Médée* annonçait le *Cid* (1636), qu'elle précédait d'un an seulement, mais ne venait qu'après des comédies et des tragi-comédies où le poète, peu conscient encore de son vrai génie, s'était mûri et fortifié. Au reste, le *Cid* lui-même n'est que la plus éclatante des tragi-comédies; si les critiques de ses rivaux et de l'Académie contraignirent Corneille à se discipliner et à se tourner vers la tragédie purement classique, dont *Horace* et *Cinna* sont les modèles, on le vit bientôt revenir, dans *Polyeucte*, aux vieux mystères bannis du théâtre; dans *Pompée*, à l'imitation de Lucain, moins latin qu'espagnol, pendant qu'il imitait de l'espagnol le *Menteur* et la *Suite du Menteur*, qu'il créait le drame héroïque avec *Nicomède* et *don Sanche*, et se montrait lui-même, tout entier, avec ses qualités et ses défauts, dans *Rodogune* et *Héraclius*. L'échec de *Pertharite* (1652) le décide à quitter le théâtre, où il rentre seulement en 1659, avec *Œdipe*, sur la prière de Fouquet. Dès lors s'ouvre une nouvelle période, où les chefs-d'œuvre se font plus rares, mais où brille pourtant *Sertorius* à côté de pièces encore fortes, mais abstraites et d'un intérêt plus exclusivement historique, comme *So-*

phonisbe, Othon, Attila, ou même *Tite et Bérénice,* inférieure pourtant à la *Bérénice* de Racine. Humilié par les succès de son jeune rival, attristé par des malheurs domestiques, capable encore pourtant d'écrire *Psyché* en collaboration avec Molière et Quinault, Corneille termine sa longue carrière par *Pulchérie* et *Suréna,* et se survit dix ans à lui-même.

Ce n'est pas ici le lieu d'apprécier l'œuvre immense de Pierre Corneille; il suffira d'ajouter qu'il eut pour premier disciple son frère Thomas Corneille, né comme lui à Rouen (1625-1709), mais très inférieur à son aîné, bien qu'il ait écrit *Timocrate*, *Ariane, le Comte d'Essex,* et qu'on lui reconnaisse un génie facile pour les vers.

V

Cinquième période. — Quinault et Racine.

Entre Corneille et Racine, l'entr'acte est rempli par Philippe Quinault, de Paris (1635-1688), justement critiqué par Boileau comme auteur tragique (*Astrate*), mais justement célèbre plus tard comme auteur d'opéras (*Atys, Roland, Proserpine, Armide*). Il attendrit et affadit un peu la sévérité du drame cornélien, et substitua le sentiment à la raison; par là le chef de l'école des « doucereux » ouvrit la voie à Racine, qui se gardera de la fadeur et sera le poète de tous les tendres sentiments.

Lui-même pourtant, Jean Racine, de la Ferté-Milon (1639-1699), n'eut pas tout d'abord la vue bien claire de l'œuvre qu'il devait accomplir, et c'est Sénèque qu'il imite à travers Rotrou dans sa première piece, la *Thébaïde,* suivie de près par *Alexandre*, déjà un peu meilleur, mais nullement supérieur aux pièces qu'à la même époque écrivait le vieux Corneille. Mais entre la carrière de Corneille et celle de Racine il y a cette double différence : que la période des débuts et des tâtonnements, très longue chez l'un, a été fort courte chez l'autre; et que Racine n'a pas, comme l'auteur de *Suréna,* connu la décadence, puisque sa dernière pièce s'appelle *Athalie*. Le *Cid* de Racine, c'est *Andromaque* (1667), imitée de Virgile plus que d'Homère et d'Euripide. De 1667 à 1677 s'étend la période des chefs-d'œuvre *profanes.* Tandis que Corneille s'inspire surtout du génie romain, majestueux et fort, Racine est pénétré de l'esprit grec, tendre et délicat. Cependant il se montre le rival de Tacite dans *Britannicus.* Dans *Bérénice,* charmante élégie où l'on vou-

drait un peu plus d'action, il applique sa maxime favorite, « faire quelque chose de rien », à l'inverse de Corneille, qui s'épuise en complications dramatiques; l'histoire moderne fait son apparition avec *Bajazet* sur notre théâtre. Mais les trois autres pièces de la période profane (sans parler de la fine comédie des *Plaideurs*), *Mithridate, Iphigénie, Phèdre*, sont des imitations originales des Grecs. Aigri par l'injustice de la cabale montée contre *Phèdre*, Racine passe douze ans dans la retraite (1677-1689) et n'en sort que pour donner, sur la prière de Mme de Maintenon, au théâtre de Saint-Cyr, *Esther* et *Athalie*, ses chefs-d'œuvre *sacrés;* la première, gracieuse élégie lyrique; la seconde, drame admirable, presque épique, où revit l'esprit de la Bible. Si *Andromaque* est le *Cid* de Racine, *Athalie* est son *Polyeucte*, mais un *Polyeucte* qui n'a pas été suivi et gâté par un *Théodore*. Profane ou sacrée, l'œuvre de Racine a ce caractère que n'a pas eu l'œuvre de Corneille, plus vigoureuse peut-être : la parfaite harmonie.

Mais ses contemporains, ses émules, ses disciples, furent indignes de lui : le *Jonathas* et l'*Absalon* de Duché sont bien loin d'*Athalie*, comme la *Judith* et le *Jephté* de l'abbé Boyer, la *Mort de Mithridate* de La Calprenède et les fades tragédies grecques de Pradon ou de Lagrange-Chancel, sont loin d'*Esther*, de *Mithridate*, de *Phèdre*. A peine pourrait-on citer la *Médée* de Longepierre, l'*Andronic* de Campistron, le *Manlius* de Lafosse, plutôt imitateur de Corneille et de l'Anglais Otway, et l'*Inès de Castro* de Lamotte-Houdart, qui nous conduit déjà au XVIIIe siècle.

VI

Sixième période. — Crébillon. — Voltaire.

Une réaction se produisit avec Crébillon (Dijon, 1674-1762) contre l'abus de la tendresse et de la pitié. C'est dans la terreur que Crébillon chercha de nouveaux effets dramatiques, analogues à ceux de Sénèque et à celui que Corneille avait trouvé dans sa terrible *Rodogune;* mais en imitant Corneille il l'outrait, et au tragique préférait l'horrible. *Atrée et Thyeste, Électre, Rhadamiste et Zénobie, Pyrrhus, Catilina,* sont ses œuvres principales. Montesquieu disait de lui : « C'est le seul tragique de nos jours qui sache bien exciter la véritable passion de la tragédie, la terreur; » et Crébillon lui-même disait

plaisamment : « Corneille a pris le ciel, Racine la terre ; il ne me reste plus que les enfers. » Entre Crébillon et Voltaire, qui reprit plusieurs de ses pièces, s'engagea une longue rivalité. C'est que Crébillon personnifiait le passé, tandis que Voltaire, au théâtre comme partout, préparait l'avenir.

Voltaire (1694-1778) aima le théâtre d'un amour passionné, qui ne fut pas toujours heureux ; il l'aima un peu aussi parce qu'il y voyait un puissant instrument de propagande philosophique. Ces maximes hardies, ces allusions qui nous semblent refroidir aujourd'hui ses pièces, firent précisément le succès de la tragédie d'*Œdipe;* par laquelle il débuta, très jeune, au théâtre, mais son esprit était trop mobile et son activité trop dispersée sur un grand nombre de sujets pour qu'il pût se placer au premier rang dans un art qui prend l'homme tout entier. Écrites trop vite, les tragédies de Voltaire ne sont pas seulement faibles de versification, elles sont le plus souvent vides de caractères tracés avec force et netteté. La meilleure des pièces antiques est *Mérope,* dont certaines situations rappellent, sans les égaler, celles d'*Andromaque*. Mais l'exil du poète en Angleterre, en lui faisant connaître le théâtre anglais, exerça une grande influence sur le développement de son talent dramatique : il imita, dans *Zaïre* et la *Mort de César*, ce Shakespeare qu'il devait si vivement critiquer lorsqu'il vit le poète anglais trop admiré, à son gré, en France. Il suffit de citer *Adélaïde du Guesclin*, *Tancrède*, *Alzire ou les Américains*, *Mahomet*, *l'Orphelin de la Chine*, tant de tragédies françaises, modernes, américaines, musulmanes, chinoises même, pour montrer combien ce grand esprit était curieux de nouveauté. Voltaire rêvait la création d'un drame vivant, varié, pittoresque, où l'action, semée de péripéties et de coups de théâtre, serait plus rapide et plus émouvante, où une place plus large serait faite au spectacle, à la décoration, aux costumes, une tragédie presque amusante, a-t-on dit. En cela, plus que Crébillon, il a été un novateur.

VII

Septième période. — Transition du dix-huitième au dix-neuvième siècle.

Si l'on oppose Crébillon et Voltaire, on peut diviser en deux catégories les autres tragiques du XVIII[e] siècle, selon qu'ils

suivent Voltaire ou restent, avec Crébillon, fidèles à la tradition. On n'a pas assez remarqué que, dès cette époque, la tragédie se modifie profondément. En apparence, les souvenirs classiques dominent : Marmontel écrit *Denys le Tyran* et *Aristomène;* Saurin, *Spartacus;* Lefranc de Pompignan, *Didon;* mais le *Siège de Calais* de Pierre-Laurent de Belloy, pâle essai de tragédie nationale, comme son *Gaston et Bayard* et sa *Gabrielle de Vergy,* procède directement de la *Henriade* et du théâtre de Voltaire, dont le goût pour la mise en scène se retrouve dans la *Veuve du Malabar* et le *Guillaume Tell* de Lemierre.

Denis Diderot (Langres, 1713-1784) fut plus hardi : désireux de peindre la nature et de faire du drame l'expression de la vérité, il combina la tragédie et la comédie en des pièces qui n'eurent les mérites de l'une ni de l'autre (*le Fils naturel, le Père de famille*), mais qui inspirèrent sans doute le meilleur drame bourgeois du XVIIIe siècle, le *Philosophe sans le savoir,* de Sedaine, ce Greuze du théâtre, selon le mot de Collé. On ne lit plus les drames déclamatoires de Diderot, moins « vrais » assurément que ceux de Corneille et de Racine; mais le principe était trop hardi pour être oublié, et, à la fin même du siècle, Beaumarchais écrivait des drames bourgeois, médiocres d'ailleurs, comme *Eugénie* et *la Mère coupable.* Plus classique, trop classique même pour s'assimiler le génie de Shakespeare, Ducis (Versailles, 1733-1816) faisait mieux connaître à la France le grand poète anglais, parce qu'il le comprenait mieux que Voltaire, dont, au fond, il suivait l'exemple et complétait l'œuvre, en imitant *Hamlet, Roméo et Juliette, le Roi Lear, Macbeth, Othello.* Dans *Abufar,* Ducis est plus original qu'il ne l'était dans ces « adaptations » des drames anglais à la scène française, ou dans son *Œdipe chez Admète,* plein des souvenirs de Sophocle. Mais il n'est pas un créateur; son influence a été tout indirecte : sans rompre avec le passé, il a précipité l'avènement d'un théâtre nouveau. A ce titre, il est supérieur à Marie-Joseph Chénier (1764-1811), qui, dans *Charles IX, Jean Calas, Henri VIII, Caïus Gracchus, Fénelon, Timoléon,* vrai disciple de Voltaire, et faisant comme lui servir le théâtre à la propagation des idées philosophiques et politiques, n'était nullement révolutionnaire dans la forme. D'ailleurs, on l'a remarqué, la Révolution elle-même, trop scrupuleuse observatrice, en politique, des traditions de l'antiquité, ne s'en montra pas moins respectueuse en littérature. Le théâtre de la

Révolution et de l'Empire en fait foi : l'auteur d'*Agamemnon*, Népomucène Lemercier, est classique, même dans son *Christophe Colomb;* l'auteur des *Templiers*, Raynouard, est plus original comme érudit que comme dramaturge. Qui lit aujourd'hui Baour-Lormian, de Jouy, Ancelot, Luce de Lancival et tant d'autres ultra-classiques, qui ont réduit le drame à l'état de pure abstraction, les personnages à l'état de fantômes impalpables? A la tragédie qui se mourait d'anémie, les novateurs du XIX[e] siècle infusèrent un sang plus jeune.

VIII

Huitième période. — Le drame au dix-neuvième siècle.

L'explosion du romantisme au XIX[e] siècle a été moins soudaine qu'on ne serait tenté de le croire en comparant les œuvres des premiers romantiques à celles des derniers classiques. Il y a un progrès marqué déjà dans la *Marie Stuart* et le *Cid d'Andalousie* de P. Lebrun, même dans les *Vêpres Siciliennes* et le *Paria* de Casimir Delavigne, qui se rapprocha plus tard de l'école nouvelle dans ses drames historiques de *Marino Faliero*, *les Enfants d'Édouard*, *Louis XI*. Dès le XVIII[e] siècle, nous l'avons vu, Voltaire, Ducis, Diderot, à divers degrés, avaient été des novateurs, et la préface si hardie du *don Sanche* de Corneille leur avait ouvert la voie. Lui-même Corneille pouvait se souvenir d'une époque où la distinction entre le comique et le tragique n'était pas si tranchée, comme elle ne l'était pas autrefois, dans ce théâtre grec où les ultra-classiques cherchaient volontiers leurs exemples.

Au lieu d'invoquer tant d'illustres devanciers, dans la fameuse préface de *Cromwell*, V. Hugo fait commencer à Shakespeare l'âge du drame, c'est-à-dire de la poésie complète et vraie, image de la nature, et qui comme elle mêle l'ombre et la lumière, la laideur et la beauté, la chair et l'idée, le grotesque et le sublime. Il observe bien que cette union des contraires, dont l'harmonie fait le drame tout entier, est en germe dans les œuvres antiques, surtout dans le théâtre grec, où la part du spectacle et du grandiose est si large ; mais ce théâtre est timide selon lui, trop épique encore, et le type unique du beau qu'il conçoit ne va pas sans quelque monotonie. C'est le christianisme qui, en provoquant l'homme aux méditations

mélancoliques, lui a révélé les contrastes de sa nature, où le corps est joint à l'âme, la bête à l'esprit; mais le moyen âge chrétien a trop incliné du côté du grotesque. Avec une réelle habileté, loin de proscrire les grands classiques, V. Hugo les glorifie et les tire à lui. Son manifeste n'est pas, au fond, si révolutionnaire : il attaque les fausses unités, les poétiques artificielles, et ne reconnait d'autres règles que les lois générales de la nature; mais avant lui Molière ne l'avait-il pas fait? Il écrit : « Le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque. Tout ce qui est dans la nature est dans l'art. » Mais il n'est point bassement réaliste : le drame, à ses yeux, sera non pas la peinture exacte de la vérité absolue, mais un « miroir de concentration » où se reflétera seulement tout ce qui est à la fois naturel et poétique. On le voit, il se tient à égale distance du « classicisme caduc » et du « faux romantisme ». D'ailleurs, ses propres drames, trop lyriques parfois, n'ont rien de si grotesque ni de si trivialement réel; on a pu juger même qu'ils étaient trop peu réels, que le cadre seul en était plus vrai, mais écrasait un peu les caractères : de 1830 à 1843, se succèdent *Hernani, Marion Delorme, le Roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo, Ruy-Blas, les Burgraves,* dont la chute est le point de départ d'une réaction marquée par le succès de la *Lucrèce* de Ponsard; mais Ponsard ne fit pas école, tandis qu'Alexandre Dumas (*Henri III*), de Vigny (*Chatterton*) et tous nos auteurs dramatiques contemporains[1], qu'ils le veuillent ou non, procèdent plus ou moins de V. Hugo.

1. On traitera ultérieurement du théâtre contemporain.

P. CORNEILLE

(1606-1684.)

I

Biographie[1]

La jeunesse et les débuts (1606-1636). — Né à Rouen le 6 juin 1606, Pierre Corneille fait représenter en 1629 sa première comédie, *Mélite*, que l'acteur Mondory avait lue à Rouen et qu'il joua sur le théâtre, alors nouveau, du Marais. Dans son *Examen*, Corneille dit, avec quelque exagération peut-être : « Le succès fut surprenant. Il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui était en possession de s'y voir l'unique ; il égala tout ce qui s'était fait de plus beau jusqu'alors, et me fit connaître à la cour. » A partir de ce moment commence la vie en partie double que Corneille mène entre Paris et Rouen (où il a acquis la charge d'avocat général à la table de marbre, juridiction qui connaît de toutes les affaires concernant la navigation). A Paris, il donne successivement au public : *Clitandre* (1632), tragi-comédie chargée d'incidents invraisemblables ; — *la Veuve* (1633), précédée de vers élogieux signés de Scudéry, de Mairet, de Rotrou ; — *la Galerie du Palais* (1633), qui nous introduit dans cette galerie du Palais de Justice où se vendaient les nouveautés en tout genre ; — *la Suivante* (1634), ainsi intitulée parce que le personnage plus modeste de la suivante y remplace celui de la nourrice, cher à la farce gauloise ; — *la Place Royale* (1635), la meilleure, la moins banale de ses intrigues, la dernière aussi des comédies de la première période, car l'an suivant (1635), *Médée* inaugure l'ère de la tragédie, et la tragi-comédie de *l'Illusion comique* (1636) est de la même année que le *Cid*.

Les triomphes incontestés (1636-1645). — On n'a point à faire ici l'histoire du *Cid* (1636), d'*Horace* et de *Cinna* (1640), de *Po*-

1. Pour plus de détails, voyez l'Étude biographique développée qui ouvre le premier volume de notre édition de Corneille.

lyeucte (1643). Par une ancienne habitude avec laquelle on vient seulement de rompre, ces quatre chefs-d'œuvre ont toujours été regardés, au même degré, comme classiques. Il s'en faut pourtant de beaucoup qu'ils procèdent de la même inspiration. Le *Cid* est une tragi-comédie chevaleresque, qui tient de l'épopée, un retour hardi au moyen âge. Par son originalité même, il suscita une tempête qui finit par lasser la persévérance de Corneille. Après un long silence, le poète rentra au théâtre avec *Horace*, qui est le type même de la tragédie classique, comme *Cinna*, où l'on saisit pourtant bien des échos d'une époque agitée. Enfin *Polyeucte*, drame chrétien, rajeunit les mystères. Bientôt après, dans l'hiver de 1643 à 1644, paraissent la *Mort de Pompée* et le *Menteur*, l'une où Corneille se souvient trop de Lucain, l'autre où il donne d'avance à Molière le modèle, sinon de l'action, du moins du langage comique. La *Suite du Menteur* (1644) réussit moins, et méritait de réussir autant. Cette même année, *Rodogune* triomphait, avec ses beautés inégales, mais fortement tragiques.

Les succès contestés et les échecs (1645-1652). — Le premier échec sérieux de Corneille fut celui de *Théodore, vierge et martyre* (1645). Corneille avoue lui-même que la représentation de cette pièce « n'a pas eu grand éclat ». L'étrangeté du sujet, pris, il est vrai, dans les *Vierges* de saint Ambroise, avait rendu les contemporains insensibles à des beautés réelles. Corneille fut consolé de cet insuccès par le succès d'*Héraclius* (1647), dont il avoue pourtant que la représentation « fatigue autant l'esprit qu'une étude sérieuse », et par son élection à l'Académie : reçu dans la séance du 22 janvier 1647, il y prononça un discours très gauche et d'une humilité invraisemblable. Au début de la Fronde, il accepta, en remplacement d'un magistrat frondeur, la charge de procureur syndic des états de Normandie, mais ne l'exerça que peu de temps. Les agitations de la Fronde ont pourtant un écho dans plusieurs des pièces de cette époque, non pas dans *Andromède* (1650), pièce à grand spectacle, dont la musique est de d'Assoucy, mais dans *don Sanche* (1650) et dans *Nicomède* (1651). Malgré les apparences, *Pertharite* (1652) n'est point si différent, pour l'esprit, de *Nicomède*, qui, pour l'exécution, est très supérieur. Il est probable que Racine s'est souvenu de *Pertharite* dans son *Andromaque*. Mais cette nouvelle tentative pour introduire l'histoire moderne sur la scène française déplut au public, qu'eussent suffi à dépayser les noms bizarres des personnages. Profondément

blessé de cette chute retentissante, Corneille quitta le théâtre : il avait quarante-sept ans.

La retraite et la rentrée au théâtre (1652-1659). — Retiré à Rouen, Corneille acheva sa traduction en vers de l'*Imitation*, dont la première partie avait été publiée dès 1651 et qu'il poursuivit jusqu'en 1654. En 1656, l'ensemble de la traduction fut édité. Trois ans après, rappelé à des pensées plus profanes par le passage des acteurs qui jouaient ses pièces à Rouen, réveillé peut-être aussi par les succès dramatiques de son frère Thomas, sollicité certainement par Fouquet, il choisit un des sujets que lui proposait le surintendant, et reparaît sur la scène avec *Œdipe*.

La seconde manière de Corneille (1659-1666) — *Œdipe* (1659), gâté pourtant par le froid épisode des amours de Thésée et de Dircé, fille de Laïus, eut un succès et conserva une popularité qui nous étonnent. Les défauts de Corneille s'étaient exagérés pendant sa longue retraite. De plus en plus on le voit multiplier les intrigues amoureuses et les entretiens galants : — dans les incidents d'une action antique par le cadre, choisir et mettre en lumière de préférence ceux qui peuvent éveiller des souvenirs modernes et provoquer des comparaisons piquantes par des allusions plus ou moins voilées ; — incarner une idée dans un personnage, et donner au drame un caractère tout abstrait. La *Toison d'or* (1660) n'est qu'une pièce à grand spectacle, précédée d'un beau prologue ; mais *Sertorius* (1662) a des beautés plus historiques que dramatiques : les idées y sont en lutte, beaucoup plus que les caractères et les passions. De même *Sophonisbe* (1663), sujet déjà traité par Mairet, c'est surtout la rivalité de Rome et de Carthage ; *Othon* (1664), c'est un tableau, digne de Tacite, de l'anarchie romaine sous les empereurs. Le gros public se détournait peu à peu d'un poète qui, décidément, parlait trop à l'esprit, et à l'esprit d'une élite. Dès 1662, Corneille s'était fixé définitivement à Paris, non sans aliéner quelque chose de sa tranquillité d'esprit et de son indépendance.

La décadence (1666-1684). — A partir d'*Agésilas* (1666) s'ouvre la véritable décadence. Malgré l'épigramme de Boileau, malgré bien des bizarreries et des anachronismes, *Attila* (1667) a de beaux vers et de belles scènes ; mais l'année d'*Attila* est celle d'*Andromaque*. Après un silence de trois ans, Corneille donna *Tite et Bérénice* (1670), qu'éclipsa la *Bérénice* de Racine : on sait que le vieux poète et son jeune rival avaient été mis aux

prises, sans le savoir, par Henriette d'Angleterre. Et pourtant, un an après, Corneille écrivait la plus grande partie de *Psyché* (1671), en collaboration avec Molière; son génie, un peu raide et guindé par nature, s'y assouplissait et s'y attendrissait au contact de cet autre génie si humain. Mais *Pulchérie* (1672) suit de près, l'année de *Bajazet*, et quelques fidèles seulement, comme Mme de Sévigné, ferment les yeux à une décadence désormais irrémédiable, dont *Suréna* (1674) est le dernier terme. Corneille vécut dix ans encore, dans une vieillesse dont on a peut-être exagéré la pauvreté, mais qu'attrista la mort d'un fils, tué sous les murs de Grave. Il ne donna plus rien au théâtre.

II

Les premières comédies de Corneille.

Le cadre; l'actualité. — Longtemps provincial obstiné, mais très curieux toujours de ce qui se disait et se faisait à Paris, Corneille ne perdait pas une occasion d'attacher à ses comédies un intérêt plus actuel et plus vivant. Il est peu de ses pièces qui n'aient pour décor et pour cadre une rue, une place, un jardin, un coin quelconque de Paris. Seule, *l'Illusion comique* a sa scène en province, dans une province tout idéale d'ailleurs, car ces bourgeois de Rennes, qui consultent avec foi un magicien tout-puissant, ne sont, à vrai dire, d'aucun pays. Mais, dans cette même *Illusion*, que de détails parisiens!

Sans doute, dans ces comédies, Corneille n'a pas toujours peint au vrai la réalité; mais c'est quelque chose déjà que le cadre soit réel. Cette galerie du Palais-de-Justice, alors si mouvante et si mondaine, où se débitent les nouveautés, nouvelles dentelles et nouveaux livres, où se nouent les intrigues et s'ébauchent les mariages, Corneille ne souffre jamais que nous la perdions tout à fait de vue. La *Place Royale* transportait aussi le spectateur dans ce quartier du beau monde, faubourg Saint-Germain du temps, récemment achevé. Dans ce cadre qui devait, il le reconnaît, « exciter la curiosité des auditeurs », il a fait ressortir bien des traits des mœurs contemporaines. Par exemple, l'attrait passager des questions relatives au point d'honneur donnera quelque chose de plus moderne aux beautés héroïques du *Cid;* mais il n'y a pas une seule des comédies antérieures au *Cid* d'où cet intérêt actuel soit

absent. Une provocation en duel, un « appel », comme on disait alors, semble le dénouement nécessaire de toute rivalité; parfois même il y a double appel. Mais ici le duel n'est qu'un simple épisode de l'action, dont il est séparable, car, dans la comédie, le duelliste ne saurait être pris au sérieux sans cesser d'être comique.

Ce souci du présent, Corneille le portera jusque dans la peinture du passé : ces allusions souvent transparentes aux questions ou aux faits qui préoccupent les contemporains, nous les rencontrerons jusque dans la tragédie. Mais cette préoccupation est moins dangereuse dans la comédie, dont la réalité forme le fond solide; on sait gré à Corneille d'avoir essayé d'y préciser le temps et le lieu de la scène.

Corneille et les règles. L'action. — Ce sont précisément les unités de temps et de lieu qui inquiétèrent le plus la scrupuleuse candeur de Corneille. Plus tard il s'accommodera fort bien des règles, et c'est les règles en main qu'il prétendra avoir raison; mais au début il les ignorait, et prétendait avoir raison contre elles. C'est vraiment une cause qu'il lui faut gagner à tout prix, car il y est à la fois avocat et partie. Il ergote; il est tour à tour souple avec quelque subtilité, fier avec quelque hauteur. Chaque fois qu'il a parlé de ces règles que les pédants contemporains prétendaient avoir découvertes chez Aristote, il l'a fait avec un singulier mélange de respect et de liberté : « Il faut, écrira-t-il, s'il se peut, nous accommoder avec elles et les amener jusqu'à nous. » Les anciens commentateurs savaient l'art de solliciter les textes; Corneille a inventé l'art de solliciter les règles. Toute cette diplomatie poétique ne nous rappelle-t-elle pas, malgré nous, ce mot d'une comédie moderne : « La loi ! je la respecte, puisque je la tourne ! » Écartons ces subtilités, et allons droit à la page qui nous donnera la pensée de Corneille tout entière :

J'aime à suivre les règles ; mais, loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec la beauté des événements que je décris. Savoir les règles et entendre *le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre*, ce sont deux sciences bien différentes ; et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace. J'espère un jour traiter ces matières plus à fond et montrer de quelle espèce est la vraisemblance qu'ont suivie ces grands maîtres des autres siècles en faisant parler des bêtes et des choses qui n'ont point de corps. Cependant mon avis est celui de Térence : puisque nous faisons des poèmes

pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne déplaire pas aux savants et recevoir un applaudissement universel ; mais surtout gagnons la voix publique[1].

Enfin, voilà le vrai dit avec franchise. Malgré quelques contradictions et de passagères défaillances, Corneille s'y tiendra. Molière n'a pas une vue plus nette du but de l'art, de ce qui est pour lui la grande règle de toutes les règles : plaire au public, à tout le public, sans distinction d'ignorants ni de doctes, et Molière a lu Corneille.

Il est une seule de ces règles dont les modernes aient souci, parce qu'elle est une loi même de l'art : l'unité d'action. C'est aussi celle dont Corneille se montre le moins préoccupé. Non qu'il l'ait ignorée ; il ne perd pas une occasion, au contraire, de répéter que l'action doit être une et complète. Et pourtant l'intrigue de ses comédies est fort embrouillée, souvent même il y a deux, trois intrigues parallèles. En apparence, tout se réduit à une brouille de deux amants, suivie d'une réconciliation. Dans *Mélite*, Mélite et Tircis s'aiment ; la perfide jalousie d'Éraste les sépare un moment, mais est bientôt découverte ; Tircis épouse Mélite. Dans *Clitandre*, Rosidor et Calixte s'aiment et s'épousent, après une série de trahisons et d'infortunes. Dans la *Veuve*, Philiste et Clarice s'aiment ; le jaloux Alcidon enlève Clarice ; mais Clarice est délivrée et rendue à Philiste, qui l'épouse. Dans la *Galerie du Palais*, Lysandre et Célidée s'aiment ; le perfide Aronte, écuyer de Lysandre, persuade à son maître de feindre d'aimer Hippolyte, pour vaincre les froideurs de Célidée, que cet abandon apparent désespère. Les deux amants s'expliquent, se réconcilient et s'épousent. Dans la *Suivante*, Florame et Daphnis s'aiment par jalousie ; Amarante, suivante de Daphnis, les trompe, et réussit à les rendre malheureux, mais non pas à empêcher l'inévitable mariage de la fin. Assurément il est difficile d'imaginer des combinaisons plus symétriques. Lassé peut-être de cette monotonie, Corneille n'a pas uni Alidor et Angélique au dénouement de la *Place Royale ;* mais c'est qu'Alidor cumule ici les rôles d'amoureux et de traître, et que, malgré ses remords, Angélique préfère le cloître à une telle union.

Corneille avoue qu'il y a duplicité d'action dans la *Place Royale ;* mais l'action est loin d'être d'une simplicité élémen-

1. *Discours du poème dramatique.*

taire dans les comédies qui précèdent. Partout nous rencontrons au moins deux couples parallèles, deux intrigues qui s'entrecroisent, terminées par un double mariage. Après avoir montré quelle était la simplicité apparente du procédé de Corneille, il serait facile de montrer comment Corneille s'amuse à en compliquer les ressorts. Bornons-nous à dire que les comédies de Corneille sont fort simples pour le fond, mais fort compliquées dans les détails. Avec quelque dextérité, le poète embrouille les fils de l'intrigue, et prend un plaisir visible à les démêler. Seulement, il ne les démêle pas toujours autant que le souhaiterait le lecteur, et de la plupart de ses pièces nous n'emportons qu'une impression assez confuse. Si certains traits sont gracieux ou pittoresques, l'ensemble est flottant. Comment donc expliquer le succès incontestable de ces essais dramatiques? Corneille va se charger encore de nous répondre : « La nouveauté de ce genre de comédie et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant qui fit alors tant de bruit. On n'avait jamais vu jusque-là que la comédie fît rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs [1]. » Ailleurs, il insistera sur « la nouveauté d'un genre de comédie très agréable, et qui jusque-là n'avait pas paru sur la scène [2]. » Nous savons maintenant en quoi il fait consister surtout cette nouveauté : ses caractères ne sont plus ceux de la farce grotesque, mais de la vraie comédie ; son dialogue n'est plus un ramas de bouffonneries grossières, c'est l'image élégante de la conversation des honnêtes gens.

Faisons donc, dans les pièces qui ont précédé le *Cid*, la part de la vraie comédie, sans oublier toutefois que la part de la tragi-comédie romanesque y demeure encore considérable, et que, même dans les comédies les plus gaies, en de certaines scènes où le ton s'élève singulièrement, Corneille a déjà l'instinct et nous donne le pressentiment de la tragédie future.

Part de la comédie. Les caractères. La conversation des honnêtes gens. — Quoi qu'en dise Corneille, sa comédie ne rompt pas complètement avec la comédie ancienne. On y retrouve parfois les mêmes intrigues nouées par les mêmes personnages équivoques autour des mêmes parents indulgents ou sévères. Il est vrai que les figures des valets sont, en général, assez effa-

1. *Examen de Mélite.*
2. *Discours du poème dramatique.*

cées et que quelques-uns même se donnent le luxe d'une vertu sincèrement dévouée aux intérêts de leurs maîtres. Même intrigants, ils ne sont que des comparses; ils n'ont pas l'entrain, le diable-au-corps, le génie des Scapin et des Mascarille. L'intrigue y perd en vivacité ce qu'elle gagne en décence. De même, Corneille ne croit pas pouvoir se passer, dans ses premières comédies, du rôle antique de la nourrice; mais il en adoucit les traits et compose un personnage dont le caractère manque de relief et de netteté. Dès la *Galerie du Palais* apparaît la suivante, héritière anoblie de la nourrice, et qui semble ménager la transition de l'entremetteuse italienne à la soubrette de Molière. L'Amarante de la *Suivante*, qui a donné son nom à la pièce, la termine par des imprécations presque tragiques. Il est clair qu'ici encore le poète n'a pas su prendre franchement un parti: le caractère de la suivante n'est pas tracé d'une main plus ferme que celui du valet. En un mot, Corneille a su rompre avec l'ancienne farce, mais il n'a pas su créer la comédie nouvelle.

Les pères et les mères qu'il nous peint, malgré le ton autoritaire qu'il prête à certains d'entre eux, sont volontiers indulgents et souriants: de là un comique très particulier, plus voisin de la finesse attendrie de Térence que de la verve entraînante de Plaute. Comme le vieux Chrémès, ces pères et mères de la comédie cornélienne savent, quand il le faut, élever la voix, mais ils ne l'élèvent souvent qu'assez tard, et versent tantôt du côté de l'indulgence excessive, tantôt du côté de la brusque sévérité. Quels fruits doit-on attendre d'une éducation si peu suivie ? Le résultat diffère selon que diffèrent les tempéraments: parmi les filles, plus directement soumises au pouvoir paternel, les unes se soumettent sans peine, les autres, moins nombreuses, inclinent vers la révolte. Ainsi, d'un côté, une soumission plus apparente que réelle; de l'autre, une autorité plus amicale qu'impérieuse, plus paterne que vraiment paternelle, une autorité toujours respectée, pas toujours obéie, mais jamais annihilée en somme. Le trait vaut la peine qu'on le relève: il n'y a pas une seule des comédies de Corneille où la révolte des enfants contre les parents soit ouverte, pas une seule où l'autorité du chef de famille soit définitivement abaissée. Ni oppression ni anarchie: le poète sait comprendre tous les devoirs et concilier tous les droits.

Les personnages de Corneille ne sont ni anglais ni espagnols, ils sont bien français: jetés en pleine crise, ils ne perdent

jamais la possession d'eux-mêmes : ils raisonnent plus qu'ils ne s'émeuvent. Les femmes mêmes qu'il nous peint ont moins d'imagination et de sensibilité que de raison, plus de tête que de cœur. Elles sont tendres, mais sans s'abandonner tout entières à leur tendresse ; elles sont sincères, mais rarement au point de livrer du premier coup tout leur secret, sans retour possible. Leur grande, leur unique affaire, c'est le mariage ; pour atteindre ce but toujours présent devant leurs yeux, elles déploient les savantes ressources d'une diplomatie féminine qui presque jamais n'est déçue. Je ne vois guère que l'Angélique de la *Place Royale* qui, au dénouement, s'obstine à préférer le cloître au mariage : mais quoi ! Angélique est une imprudente qui a donné son cœur « tout entier », et que la trahison d'Alidor, après tant de pardons si faiblement donnés, blesse au cœur. Combien plus avisée est son amie l'insouciante Phylis, qui, loin de prendre tout au sérieux, rit de tout à belles dents ! Il y a beaucoup de Phylis dans les comédies de Corneille, mais il n'y a qu'une Angélique : entre toutes les héroïnes de ces comédies, c'est la seule vraiment passionnée et mélancolique.

Autant que les jeunes filles, les jeunes gens y sont raisonnables. Dieu sait avec quel bon sens rassis ces philosophes précoces dissertent sur l'amour et le mariage ! N'épousent-ils donc que la dot ? Sans répondre que leur amour soit désintéressé de tout point, il est permis de ne pas leur prêter un calcul aussi vil. Nous nous heurtons ici à l'une des idées préconçues les plus chères à Corneille : l'amour est chose fatale ; on essayerait en vain de s'y soustraire si l'on y est prédestiné ; il envahit l'âme lorsqu'elle s'y attend le moins, il l'envahit soudain, et tout entière, et pour toujours. Mais cette théorie, qui pourra se développer à l'aise dans la tragédie cornélienne, n'est ici encore qu'à l'état de germe ; si Corneille y appuyait trop, il ne saurait comment conserver à ses jeunes gens leur aimable laisser-aller : il leur donne donc juste assez de scepticisme pour que leur conversion soit plus éclatante ; il les fait tout ensemble assez naïfs pour aimer sincèrement, quand le temps en sera venu, assez fins pour se tenir en garde contre toutes les exagérations. Rester dans la mesure, voilà leur règle de conduite ; ceux qui s'y maintiennent ont mérité d'être heureux, ceux qui en sortent sont justement dédaignés ou punis. Il est trois sortes de jeunes gens que le poète peint de traits odieux ou ridicules : ceux qui n'aiment pas assez, ceux qui aiment trop, ceux qui aiment mal.

c'est-à-dire qui ne savent point aimer comme il faut. Ceux qui n'aiment pas assez sont, dans les comédies de Corneille, plus nombreux qu'il ne paraît d'abord. En apparence, les plus froids brûlent, languissent, sont menacés d'une mort prochaine; monologues et stances, déclamations tragiques et effusions lyriques, ils n'oublient rien pour nous attendrir sur leur malheureux sort. Mais tout cela n'est que l'extérieur; écartons ces formes convenues, allons au fond, nous serons vite rassurés. Ceux qui aiment trop ne reculent pas devant la trahison pour servir leur amour et pour écarter leurs rivaux. Les traîtres jouent un rôle important dans la tragédie cornélienne ; mais beaucoup sont traîtres par occasion, non par nature, et leur trahison n'est qu'un moyen dramatique. Ceux qui aiment mal, incapables d'inconstance et de trahison, mais aussi d'enthousiasme communicatif, sont des amants parfaits, si parfaits qu'une sorte de pitié ironique se mêle à l'admiration qu'ils inspirent. En face de ces plaintifs et vertueux soupirants, Corneille aime à esquisser des « jeunes premiers » qui tiennent avant tout à ne pas être dupes, et dont la légère ironie fait justice des fadeurs galantes débitées par les « mourants » imaginaires. En plus d'un passage Corneille semble annoncer Boileau, dont le clair bon sens dissipera ces billevesées.

C'est par les qualités, déjà remarquables, de la forme; c'est par ce style alerte et vif du dialogue dramatique que valent les comédies de Corneille, beaucoup plus que par le fond de l'intrigue, souvent confuse ou banale, ou par la peinture des caractères, souvent flottants, sans relief original et personnel. Ce sont des ombres gracieuses, de charmantes abstractions. A proprement parler, il n'y a pas là de caractère. Mais que la conversation s'engage, et nous voilà sous le charme, et nous nous laissons aller au courant facile de ce langage des honnêtes gens.

III

La tragi-comédie.

Au fond, les comédies de Corneille ne sont pas très franchement comiques. On distingue, en général, parmi elles, deux tragi-comédies pures, *Clitandre* et *l'Illusion;* c'est trop restreindre la part de la tragi-comédie dans ce théâtre si complexe, où la tragédie même s'est fait déjà la sienne, où le roman tourne souvent au drame.

On n'analyse pas plus le *Clitandre* de Corneille que le *Cléagénor* de Rotrou; c'est le privilège malheureux, heureux plutôt, de ces sortes de fantaisies, qu'elles échappent à tout résumé comme à toute définition. Je vois chez Rotrou, comme chez Corneille, des embuscades de brigands, de noirs complots déjoués par la soudaine intervention d'un libérateur chevaleresque, des enlèvements, des travestissements, des trahisons. Même choc amusant d'incidents miraculeux; mêmes brillants coups d'épée, mêmes jeux de scène, tellement multipliés qu'ils composent souvent à eux seuls toute l'action, et rendent le dialogue à peu près inutile; même facilité incroyable de locomotion, dévolue à des personnages qui ont le don d'ubiquité; mêmes brusques changements de scène, ou plutôt de décor, car, au fond, la scène est un lieu neutre et tout idéal, dont l'extérieur seulement est changé. Nous sommes en Écosse, il faut le croire, puisque Corneille nous le dit; mais ne nous y fions pas. A vrai dire, nous ne sommes nulle part. *Clitandre* est un roman d'aventures, où les personnages parlent le langage du mélodrame, où il ne faut point chercher la vérité des situations et des caractères : n'y voit-on pas le traître Pymante, dans un monologue de soixante-dix vers, apostropher l'aiguille de Dorise, qui lui a crevé l'œil ?

Si l'on y regarde de près, on ne voit pas de différence bien tranchée entre les tragi-comédies et les comédies de Corneille. Les moyens et le ton souvent sont les mêmes. Dans cette comédie si facilement tragique la tragédie est déjà en germe.

Mais *l'Illusion comique* a pour nous un intérêt tout particulier : elle est de l'année même du *Cid*. On dirait qu'avant d'abandonner ce genre hybride, Corneille a voulu condenser, faire entrer de force et pêle-mêle dans une dernière œuvre les éléments contradictoires dont étaient faites ses œuvres précédentes. On y verra un « mage » de bon goût et de bon ton, consulté par Pridamant, qui pleure l'absence de son fils, lui montrer dans un lointain mystérieux les aventures du fils prodigue, et une nouvelle pièce s'ouvrira dès lors, dont la première ne sera plus que le cadre. Si jamais la duplicité d'action a été manifeste, c'est assurément dans *l'Illusion comique*. Toutefois ces deux actions qui s'emboîtent si étrangement l'une dans l'autre ont un lien qui les unit, c'est l'affection paternelle de Pridamant, ce père à la voix un peu rude, au cœur si tendre, qui a vainement cherché son fils à travers l'Europe, et n'est point encore découragé. Mais c'est sur l'action intérieure

et secondaire que le poète a concentré toute la lumière; c'est la partie épisodique qui est devenue la partie essentielle. Le chagrin du père nous touche, mais ne saurait suffire à soutenir l'intérêt d'une pièce, surtout comique; aussi reste-t-il dans la pénombre; ce qui est mis en relief, ce sont les aventures du fils. Non pas que ce fils soit toujours digne de notre sympathie : le jeune Clindor est un aventurier; il a volé son père en le quittant; bientôt sans ressources, il a fait un peu de tous les métiers : tour à tour charlatan, diseur de bonne aventure, écrivain public, clerc de notaire, montreur de singe, chansonnier populaire, romancier, solliciteur au Palais, vendeur de chapelets de baume, valet, comédien, il est l'ancêtre de Gil Blas, entreprenant, séduisant, aimé comme lui, mais aussi peu scrupuleux sur le choix des moyens. Il est à la fois Almaviva par la grâce irrésistible de la jeunesse, et Figaro par la souplesse de l'esprit. Père affectueux, Pridamant est heureux de voir son fils vivre prospère; bourgeois positif, il sent s'évanouir ses défiances à l'égard du théâtre dès qu'il sait que le métier est lucratif :

> A présent le théâtre
> Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
> Et ce que votre temps voyait avec mépris
> Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits...
> D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
> Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.

La part de la comédie dans *l'Illusion* peut être négligée; la part de la tragi-comédie est presque tout entière dans le rôle de Matamore. Ces personnages de capitans, que le théâtre latin n'avait pas ignorés, ces tueurs de Mores (*Mata-Moros*) que les Espagnols s'étaient plu à décrire de pied en cap, faisaient beaucoup rire nos pères, et nous arrachent à peine un sourire un peu surpris. La parodie est trop énorme. Il y a pourtant plus d'un trait comique dans le portrait du matamore de *l'Illusion*, tour à tour glorieux et poltron, selon qu'on lui cède ou qu'on lui résiste; mais tous ces traits sont chargés à plaisir. Le ton de ce soldat fanfaron est déjà tout tragique :

> Le seul bruit de mon nom fait tomber les murailles,
> Force les escadrons et gagne les batailles.

et Boileau n'aura que peu de chose à changer à ces vers pour glorifier la vaillance de Condé. Corneille ne sait pas s'arrêter

aux nuances intermédiaires : son capitan sera donc ici un fanfaron grotesque, là un grotesque poltron. Mais çà et là ce caractère semble comme une première ébauche du héros tragique. Tout nous avertit que le poète, sans rompre avec la comédie, est de plus en plus préoccupé de la tragédie. N'est-il pas curieux de voir la pièce finir par un fragment de tragédie — bien froid d'ailleurs — déclamé par la troupe où est entré Clindor? Comédie ou tragédie, tragi-comédie ou féerie, *l'Illusion* est une pièce tout espagnole. Il est évident que Corneille y obéit, sciemment ou non, à une influence nouvelle. En ce drame invraisemblable, mais fantaisiste et pittoresque, il y a comme un rayon de soleil qui se joue, un rayon de l'aurore du *Cid,* qui est sur l'horizon.

IV

La première tragédie. — Médée (1635).

Si *Médée* n'était qu'une de ces médiocres tragédies, perdues dans la foule des tragédies de la décadence, quelques mots suffiraient pour signaler et les quelques beautés qu'on y voit briller et les nombreuses taches qui la déparent. Mais elle est la seule tragédie qui précède le *Cid*, et elle ne lui est antérieure que d'un an : toutes les qualités et aussi tous les défauts de Corneille y sont en germe.

La Médée *d'Euripide.* — Les aventures et les crimes de Médée devaient vivement préoccuper l'imagination des anciens. Cette figure étrange, à la fois tendre et farouche, avait pour elle et l'attrait mystérieux qu'exerce toute puissance surnaturelle, et la séduction presque irrésistible de la passion sincère, et aussi cette involontaire sympathie qui s'attache aux grands malheurs, parfois même aux grands crimes, quand cette sincérité de passion les relève, quand le coupable semble avoir obéi à un entrainement fatal. Dès la quatrième *Pythique* de Pindare, Médée est la « vindicative Médée », et c'est la vengeance de Médée qui est le sujet de la tragédie d'Euripide. Elle a tout sacrifié à Jason; Jason la trahit et s'unit à Créuse, fille du roi de Corinthe. De là son désespoir furieux; de là sa résolution d'égorger ses propres enfants; en les frappant, elle frappera Jason qui les aime. Mais un tel crime commis par une mère serait invraisemblable si le poete n'avait l'art de

nous y préparer. C'est précisément à le préparer qu'Euripide s'applique dans la première partie de sa pièce. Les tristes pressentiments de la nourrice et de la gouvernante des enfants de Médée nous révèlent le caractère extrêmement passionné de celle-ci avant qu'elle ait paru. Puis on voit, par un admirable crescendo dramatique, grandir de plus en plus l'exaspération de l'épouse délaissée, que le cynisme de Jason porte à son comble. Elle est femme pourtant, et mère encore; elle hésite, mais l'orgueil offensé l'emporte enfin. Sa rivale meurt, dévorée par la flamme qu'une robe mystérieuse, don de la magicienne, allume dans ses veines. Ses enfants effrayés se pressent en se lamentant vers la porte qu'ils trouvent fermée. Bientôt leur voix s'éteint, le crime est accompli, et Médée, du haut d'un char magique qui l'emporte dans les airs, jouit à loisir du désespoir de Jason. Aucun artifice assurément ne pouvait excuser un tel forfait; mais on pouvait le rendre vraisemblable, et Euripide y a réussi. Mais, après lui, ce personnage si vraiment tragique et humain deviendra une héroïne de tragi-comédie fantastique.

La Médée *de Sénèque*. — Bien différente est la *Médée* du déclamatoire et sentencieux Sénèque. C'est moins une tragédie qu'une féerie tragique, d'où l'intérêt humain est absent. Dès le début, la passion furieuse de Médée y est arrivée à son paroxysme. Dès lors, comment varier l'expression d'une rage qui, du premier coup, est portée à l'extrême? Aucune hésitation : cette mère a déjà prononcé l'arrêt de mort de ses enfants. Le reste n'est plus qu'une question de temps, d'un bien médiocre intérêt. Tous les autres personnages, d'ailleurs, parlent le même langage déclamatoire. On se lasse bientôt de cette prodigalité banale d'hyperboles. Pour relever l'attention qui languit, Sénèque accumule les détails horribles. Nous sommes introduits dans le laboratoire de la magicienne, qui énumère longuement tous les poisons dont elle va imprégner la robe destinée à sa rivale. Aucun détail de ce bric-à-brac magique ne nous est épargné; aucun ingrédient de cette cuisine épouvantable ne doit nous rester inconnu. On marche ainsi sans impatience vers le dénouement inévitable. Encore le poète, par un prodige d'ingéniosité déplacée, a-t-il trouvé le moyen d'offrir au lecteur étonné deux dénouements au lieu d'un, s'imaginant sans doute que l'effet en serait doublé. Après avoir frappé le premier de ses enfants, Médée monte au sommet de sa maison, et là, en vue du peuple entier, elle achève de montrer, par un nouvel

exemple, ce dont Médée est capable, puis elle s'envole sur un char attelé de deux dragons ailés. En résumé, peu ou point d'action, point de progression dans l'intérêt, aucun caractère vraiment humain, tel est le drame de Sénèque, si l'on peut appeler drame une collection de morceaux à effet, séparés par des chœurs dont quelques-uns sont brillants. Et pourtant ce rhéteur dramatique dont les déclamations n'étaient point faites pour le théâtre fut le mauvais génie de la tragédie française à sa naissance. C'est à lui que nos premiers tragiques doivent ce goût des traits brillants, du monologue, du développement oratoire, des antithèses qui se heurtent, des maximes et des dissertations morales. C'est par une imitation de Sénèque que Corneille, comme Rotrou, débute dans la tragédie.

La Médée *de Corneille.* — Qu'a emprunté Corneille à Euripide? Presque rien. Qu'a-t-il emprunté à Sénèque? Presque tout; seulement il a prêté à Jason le langage d'un galant soupirant, et en face de ce jeune premier langoureux, qui parle à Créuse (dont il est ici seulement le fiancé) comme pourrait le faire un habitué de l'hôtel de Rambouillet, il a placé la trop farouche Médée de Sénèque, sorte de magicienne d'opéra.

Acte Ier. — Tout le premier acte est dans cette antithèse de deux caractères également éloignés de la vraie nature : l'un a trop de candeur dans le cynisme, l'autre trop d'aisance dans la scélératesse. Toutefois, si les confidences de Jason, amoureux politique et intéressé, nous paraissent bien odieuses, et ses galanteries bien froides, l'intérêt se ravive et le ton se relève dès que parait Médée.

Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux garants de la foi que Jason m'a donnée...
Jason me répudie! et qui l'aurait pu croire?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?...
L'âme doit se raidir plus elle est menacée,
Et contre la fortune aller tête baissée...
— Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :
Dans un si grand malheur, que vous reste-t-il? — Moi.
Moi, dis-je, et c'est assez.

Sénèque avait dit : *Medea superest.* Corneille a pris l'idée, mais a changé le tour, qui a chez lui plus de vivacité et d'énergie.

ACTE II. — Chassée par Créon, roi de Corinthe et père de Créuse, Médée trouve encore des accents tragiques pour braver ce tyran bassement lâche, mélange singulier de poltronnerie et d'orgueil hautain ; mais que de longueurs dans le récit qu'elle fait des bienfaits prodigués par elle à Jason, et que de faiblesses encore dans cette langue mal affermie !

> Seule j'ai, par mes charmes,
> Mis au joug les taureaux et défait les gens d'armes.

Plus ridicule encore que Créon est Ægée, roi d'Athènes, amoureux sénile de Créuse, qui lui répond en héroïne de comédie :

> Souvent je ne sais quoi, qu'on ne peut exprimer,
> Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer.

La Créuse de Corneille est tantôt une jeune fille spirituelle et judicieuse, tantôt une enfant capricieuse et coquette. En retour de la grâce accordée aux fils de Médée, que demande-t-elle ? la robe de sa rivale !

> La robe de Médée a donné dans mes yeux.

Le style est ici à la hauteur de la pensée. Que dire de cette princesse qui se déclare prête à renoncer à tout, pourvu qu'elle ait cette robe et Jason ? Mais que dire de Jason qui, avec une égale facilité, selon le mot de Voltaire, prend à sa femme ses enfants et ses habits ?

ACTE III. — C'est à cette difficile ambassade que Jason consacre l'acte III. Il s'adresse à Nérine, suivante de Médée, mais celle-ci survient et l'oblige à plaider sa cause. Il y a un contraste vraiment dramatique entre la sincérité pressante de Médée et la doucereuse hypocrisie de Jason, qui plaide les circonstances atténuantes : n'est-ce pas à sa prière que le roi Créon s'est contenté de la bannir ? Longtemps contenue, l'indignation de Médée éclate enfin :

> On ne m'a que bannie ! O bonté souveraine !
> C'est donc une faveur et non pas une peine !
> Je reçois une grâce au lieu d'un châtiment,
> Et mon exil encor doit un remerciement.

Voilà la vraie ironie, l'ironie tragique. Pendant toute la durée de ce débat, vraiment cornélien déjà, Médée saura se

soutenir au ton tragique où elle est d'abord montée. On croirait parfois entendre une de ces héroïnes romaines dont Corneille aimera plus tard à peindre l'orgueil inébranlable. Ces héroïnes sans doute ont quelque chose d'un peu trop viril; mais, outre que cette virilité de caractère ne sied pas mal à Médée, il est plus d'un trait délicat où reparait la femme. Elle aime encore Jason, elle le lui dit, et déjà pourtant elle est résolue à se venger; contradiction naturelle et dramatique, car c'est précisément parce qu'elle aime qu'elle se venge. Mais comment se vengera-t-elle? Avec son instinct profond du drame, Corneille s'est bien gardé de faire annoncer tout d'abord par Médée le meurtre odieux qui fera le dénouement de l'action. Alors seulement elle semble faire cette découverte : « Il aime ses enfants... son faible est découvert. » C'est par là qu'elle saura le frapper.

Acte IV. — Il y a de vraies beautés, déjà tragiques, dans le premier et le troisième acte. Les deux derniers sont, au contraire, d'une rare faiblesse. Comment s'en étonner? Plus que jamais Corneille imite Sénèque, et s'il innove, ses innovations font regretter ses emprunts, car le dépit du vieil Ægée nous touche moins encore assurément que la fureur de Médée, si forcée qu'en soit l'expression. Celle-ci n'est plus ni femme ni mère; elle n'est plus qu'une magicienne, très experte en son art, qui nous fait un cours de sorcellerie, du fond de sa « grotte magique ». Nous avons beau faire, nous ne pouvons en vérité la prendre au sérieux, lorsque nous l'entendons dire à sa suivante Nérine, admise dans le mystérieux laboratoire :

> Mes maux dans ces poisons trouvent leur médecine.

Il est vrai que Corneille, trop peu confiant en ses propres forces pour s'affranchir du joug de Sénèque, mais trop sensé pour ne pas voir quelques-uns des défauts de son modèle, a modifié, souvent même élagué beaucoup de détails inutiles de cette fantasmagorie. Mais le quatrième acte est aussi mal rempli que le second. Que nous importent et l'amour du vieil Ægée et sa tentative avortée pour enlever Créuse, et sa prison, et les stances mises par le poete dans la bouche de ce prisonnier royal, et l'intervention de Médée, à la voix de qui tombent ses chaines?

Acte V. — D'avance, le dénouement tragique est connu. Corneille ne pouvait guère le modifier, mais il a tenu à en relever, par quelques traits nouveaux, l'horreur banale. Avouons-

le, ce cinquième acte est exécrable. Le récit de l'agonie de Créuse est fait par un domestique de Créon, Theudas, que Médée, d'un coup de baguette, immobilise, et à qui un autre coup de baguette, le récit achevé, rend la liberté de ses mouvements. Quant à Créon, qui s'est efforcé en vain de porter secours à Créuse, consumé par la même flamme invisible, il sort « tout en rage » pour nous permettre de constater nous-mêmes, avec des souffrances réelles sans doute, mais qu'aucun signe extérieur ne traduit au dehors, une colère déplacée qui le fait chasser « à coups de plat d'épée » les serviteurs empressés à le secourir :

Quoi ! vous continuez, canailles infidèles !

A son tour, l'infortunée Créuse paraît sur la scène, mais c'est pour se comparer à Ixion et à Prométhée; nous lui voudrions en ce moment une connaissance moins exacte de la mythologie. Le père se tue d'un coup de poignard; la fille expire en donnant la main à Jason. Apparue sur un « balcon », Médée s'avoue coupable de ces crimes, et y ajoute un plus abominable encore, le meurtre de ses enfants. Souriante, maîtresse d'elle-même en face des fureurs puériles de Jason, elle s'élève dans les airs sur un char attelé de deux dragons, et lance à son « cher époux » ces défis d'un goût douteux:

Suis-moi, Jason, et trouve en ces lieux désolés
Des postillons pareils à mes dragons ailés...
Enfin je n'ai pas mal employé la journée.

Quel parti va prendre Jason? Il se décide à réciter d'abord un monologue d'environ cinquante vers (il y a neuf monologues dans *Médée*), puis, après bien des hésitations, des retours, des antithèses, il fait ce qu'il aurait pu faire sans monologue : il se tue.

Un pareil dénouement laisse le spectateur et le lecteur médiocrement satisfaits. Si l'on ajoute aux deux victimes Jason et ses deux enfants, qui, par bonheur, meurent sans parler, l'on arrive à un effrayant total de cinq cadavres. Mais ce n'est point cette accumulation de cadavres qui nous est le plus pénible : la seule grande coupable, c'est Médée; c'est aussi la seule qui ne soit pas frappée, alors que tant d'innocents le sont par elle. Et pourtant le seul caractère vraiment grand est le sien. Il est permis de ne pas l'aimer, il est difficile de ne pas l'admirer.

Si l'on blâme Corneille, ce n'est pas d'avoir peint Médée telle qu'on l'avait peinte avant lui, telle qu'elle devait être, c'est de n'avoir pas su choisir entre les éléments humains et surhumains de ce caractère, d'avoir essayé de les combiner dans un mélange équivoque, et de n'avoir réussi qu'à compromettre l'unité de l'intérêt et du ton. Corneille, on le sent, n'a pas encore la claire vision de son idéal : cette lutte émouvante de la passion et du devoir, qui sera l'âme de ses chefs-d'œuvre, elle est absente de *Médée*. La passion n'y est ni victorieuse ni vaincue, puisqu'un pouvoir mystérieux se substitue à son action et l'annihile. Le devoir n'y triomphe pas davantage, puisque Médée, loin de regretter ses crimes, s'en applaudit avec jactance. La Médée de Corneille n'est ni assez femme ni assez mère. D'autre part, pour plaire à ses contemporains, le poète a développé certains caractères de second plan, et multiplié ces conversations de galanterie raffinée qui étaient à la mode au théâtre comme dans les salons. De ce côté il incline sensiblement vers la comédie, et il est curieux de noter que, volontiers tragique dans la comédie, il est, dans la tragédie, volontiers comique, ou tragi-comique tout au moins.

Qu'est-ce donc enfin que *Médée?* Un brillant exercice tragique avant la tragédie vraie. De beaux cris ne font pas un caractère, de belles scènes ne font pas un drame. Au reste, c'est Corneille lui-même qui nous a donné le droit d'être sévères; mais, pour ne pas être injuste, il faut se garder de comparer cet essai à ses chefs-d'œuvre. Il faut tenir compte aussi des difficultés presque insurmontables qu'offrait ce sujet légendaire, dont le fond ingrat devait être respecté.

BIBLIOGRAPHIE DE CORNEILLE

EN GÉNÉRAL

TEXTES

Théâtre de P. Corneille. — Éd. complète, par Marty-Laveaux (collection des Grands Écrivains de la France); Hachette, 12 vol. in-8°, 1862.
Théâtre de P. Corneille. — Éd. Félix Hémon; 4 vol. in-12; Delagrave, 1886-1887.

LIVRES

Auger. — *Éloge de Corneille;* 1806, in-8°.
Bernage. — *Étude sur Robert Garnier:* in-8°, Delalain.
Bizos. — *Étude sur la vie et les œuvres de Mairet:* Thorin, 1877, in-8°.
Brunetière. — *Revue des Deux Mondes;* 15 août 1888.
Deschanel (Ém.). — *Le Romantisme des classiques; Corneille;* C. Lévy, 1883, in-12.
Desjardins. — *Le Grand Corneille historien;* 2e éd., Didier, 1862.
Despois. — *Le Théâtre français sous Louis XIV;* Hachette, 1874, in-12.
Fabre (Victorin). — *Éloge de Corneille:* Baudoin, 1808, in-8°, in-12.
Faguet. — *Essai sur la tragédie française au seizième siècle:* Hachette, 1883, in-8°.
— *Corneille;* Oudin, 1885, in-12.
— *Les Grands Maîtres du dix-septième siècle;* Lecène et Oudin, 1885, in-12.
Fontenelle. — *Vie de Corneille;* 1685.
Fournier (Éd.). — *Corneille à la butte Saint-Roch,* comédie suivie de *Notes sur la vie de Corneille:* 1862, in-16, Dentu.
Geoffroy. — *Cours de littérature dramatique;* 6 vol. in-8°, 1819-1820, t. I.
Guizot. — *Corneille et son temps;* 1852, in-8°, Didier.
La Harpe. — *Lycée:* éd. Lefèvre, 15 vol. in-8°.
Lamennais. — *De l'Art et du Beau:* Garnier, p. 275.
Lemaitre (Jules). — *Corneille et la Poétique d'Aristote;* Lecène et Oudin, 1888, in-12.
— *Impressions de théâtre;* trois premières séries, Lecène et Oudin.
Levallois. — *Corneille inconnu;* 1876, in-8°.
Lisle. — *Essai sur les théories dramatiques de Corneille;* Durand, 1852, in-8°.
Marty-Laveaux. — *De la Langue de Corneille;* 1861, in-8°.
Merlet (G.). — *Études sur les classiques français;* Hachette, in-12, 1882.
Nisard. — *Histoire de la littérature française;* 8e éd., Didot, 1881; t. II.
Petit de Julleville. — *Les Mystères;* 3 vol. in-8°, Hachette, 1880.

PICOT. — *Bibliographie cornélienne:* Fontaine, 1876, in-8°.
ROTROU. — *Théâtre choisi;* éd. Félix Hémon, Laplace et Sanchez, 1882, in-12.
SAINT-MARC-GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique;* 5 vol.. Charpentier, in-12.
SAINTE-BEUVE. — *Portraits littéraires;* 1844, 2 vol. in-8°.
— *Nouveaux Lundis;* t. VIII, 3e éd., C. Lévy, 1879, in-12.
— *Port-Royal;* 7 vol. in-12, Hachette, voir la table du t. VII.
SCHLEGEL. — *Cours de littérature dramatique;* tr. Necker de Saussure, 1814, in-8°, t. II.
TASCHEREAU. — *Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille;* 2e éd 1858, in-18.

JUGEMENTS

I

Vous savez en quel état se trouvait la scène française lorsqu'il commença à travailler. Quel désordre, quelle irrégularité ! Nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre. Les auteurs aussi ignorants que les spectateurs ; la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance ; point de caractère ; la diction encore plus vicieuse que l'action, et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le principal ornement. En un mot, toutes les règles de l'art, celles mêmes de l'honnêteté et de la bienséance, partout violées.

Dans cette enfance, ou, pour mieux dire, dans ce chaos du poème dramatique parmi nous, votre illustre frère, après avoir quelque temps cherché le bon chemin et lutté, si j'ose ainsi le dire, contre le mauvais goût de son siècle, enfin, inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable, accorda heureusement la vraisemblance et le merveilleux et laissa bien loin derrière lui tout ce qu'il avait de rivaux, dont la plupart, désespérant de l'atteindre et n'osant entreprendre de lui disputer le prix, se bornèrent à combattre la voix publique déclarée pour lui, et essayèrent en vain, par leurs discours et par leurs frivoles critiques, de rabaisser un mérite qu'ils ne pouvaient égaler.

La scène retentit encore des acclamations qu'excitèrent à leur naissance le *Cid, Horace, Cinna, Pompée,* tous ces chefs-d'œuvre représentés depuis sur tant de théâtres, traduits en tant de langues, et qui vivront à jamais dans la bouche des hommes. A dire vrai, où trouvera-t-on un poète qui ait possédé à la fois tant de grands talents, tant d'excellentes parties, l'art, la force, le jugement, l'esprit ? Quelle noblesse ! quelle économie dans les sujets ! quelle véhémence dans les passions ! quelle gravité dans les sentiments ! quelle dignité, et en même temps quelle prodigieuse variété dans les caractères ! Combien

de rois, de princes, de héros de toutes nations nous a-t-il représentés, toujours tels qu'ils doivent être, toujours uniformes avec eux-mêmes et jamais ne se ressemblant les uns aux autres ! Parmi tout cela, une magnificence d'expression proportionnée aux maîtres du monde qu'il fait souvent parler ; capable néanmoins de s'abaisser quand il veut et de descendre jusqu'aux plus simples naïvetés du comique, où il est encore inimitable ; enfin, ce qui lui est surtout particulier, une certaine force, une certaine élévation qui surprend, qui enlève, et qui rend jusqu'à ses défauts, si on lui en peut reprocher quelques-uns, plus estimables que les vertus des autres. Personnage véritablement né pour la gloire de son pays, comparable, je ne dis pas à tout ce que l'ancienne Rome a eu d'excellents tragiques, puisqu'elle confesse elle-même qu'en ce genre elle n'a pas été fort heureuse [1], mais aux Eschyle, aux Sophocle, aux Euripide, dont la fameuse Athènes ne s'honore pas moins que des Thémistocle, des Périclès, des Alcibiade, qui vivaient en même temps qu'eux.

RACINE, *Réponse au discours de réception de Thomas Corneille.*

II

Corneille n'a eu devant les yeux aucun auteur qui ait pu le guider ; Racine a eu Corneille.

FONTENELLE.

III

Ce n'est pas la coutume de l'Académie de se lever de sa place dans les assemblées pour personne : chacun demeure comme il est. Cependant, lorsque M. Corneille arrivait après moi, j'avais pour lui tant de vénération, que je lui faisais cet honneur. C'est lui qui a formé le théâtre français. Il ne l'a pas seulement enrichi d'un grand nombre de belles pièces, toutes différentes les unes des autres ; on lui est encore redevable de toutes les bonnes de tous ceux qui sont venus après lui.

SEGRAIS.

1. Ceci pourrait être contesté. Nous avons perdu les vraies tragédies des Romains. Beaucoup avaient un caractère national et furent populaires. Horace accord à ses compatriotes le souffle tragique.

IV

Corneille ne peut être égalé dans les endroits où il excelle : il a pour lors un caractère original et inimitable ; mais il est inégal... Ce qu'il y a eu en lui de plus éminent, c'est l'esprit, qu'il avait sublime, auquel il a été redevable de certains vers, les plus heureux qu'on ait jamais lus ailleurs, de la conduite de son théâtre, qu'il a quelquefois hasardé contre les règles des anciens, et enfin de ses dénouements, car il ne s'est pas toujours assujetti au goût des Grecs et à leur grande simplicité; il a aimé, au contraire, à charger la scène d'événements dont il est presque toujours sorti avec succès; admirable surtout par l'extrême variété et le peu de rapport qui se trouve pour le dessein entre un si grand nombre de poèmes qu'il a composés.

La Bruyère, *Ouvrages de l'esprit* [1].

V

Je crois que Corneille a connu mieux que Racine le pouvoir des situations et des contrastes. Ses meilleures tragédies, toujours fort au-dessous par l'expression de celles de son rival [2], sont moins agréables à lire, mais plus intéressantes quelquefois dans la représentation, soit par le choc des caractères, soit par l'art des situations, soit par la grandeur des intérêts... Personne n'a des traits plus élevés et plus hardis; personne n'a laissé l'idée d'un dialogue si serré et si véhément; personne n'a peint avec le même bonheur l'inflexibilité et la force d'esprit qui naissent de la vertu. De ces disputes mêmes que je lui reproche sortent quelquefois des éclairs qui laissent l'esprit étonné, et des combats qui véritablement élèvent l'âme; et enfin, quoiqu'il lui arrive de s'écarter de la nature, on est obligé d'avouer qu'il la peint naïvement et bien fortement dans quelques endroits, et c'est uniquement dans ces morceaux naturels qu'il est admirable.

Vauvenargues, *Réflexions critiques*.

VI

Il y a grande apparence que, sans Pierre Corneille, le génie

1. Sur ce jugement, pris dans son entier, voyez nos études sur la Bruyère.
2. On sait que Vauvenargues est souvent sévère, sinon injuste, pour Corneille.

des prosateurs ne se serait pas développé. Cet homme est d'autant plus admirable qu'il n'était environné que de très mauvais modèles lorsqu'il commença à donner des tragédies. Ce qui devait encore lui fermer le bon chemin, c'est que ces mauvais modèles étaient estimés, et, pour comble de découragement, ils étaient favorisés par le cardinal de Richelieu, le protecteur des gens de lettres et non pas du bon goût... Corneille eut à combattre son siècle, ses rivaux et le cardinal de Richelieu... Il est le premier qui ait élevé le génie de la nation.

VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, 32; et *Catalogue des écrivains*.

VII

Personne n'a autant fait que Corneille pour agrandir en nous l'idée du beau moral, et pour nous en faire éprouver le sentiment dans toute sa hauteur.

MARMONTEL.

VIII

Aucun écrivain n'a plus mérité que Corneille le titre de génie créateur. Il est unique dans l'histoire de notre littérature par la prodigieuse distance qu'il y a entre lui et ceux qui le précèdent immédiatement. Depuis la Renaissance, les écrivains supérieurs semblent à quelques égards procéder les uns des autres, et, selon la belle image de Lucrèce, se passer de main en main le flambeau de la vie, qui brille de plus en plus à mesure qu'on approche de l'époque de perfection. Cela est vrai des principaux prosateurs, Rabelais, Calvin, Montaigne, et, dans la poésie, de Malherbe lui-même, quoique si au-dessus de ses prédécesseurs immédiats. Mais un abîme sépare Corneille de tout ce qui peut s'appeler le théâtre avant lui.

NISARD, *Histoire de la littérature*.

IX

Si la gloire de Corneille est restée debout au milieu des ruines de la vieille société; si elle s'est conservée entière jusque dans un monde qui n'est pas le sien, c'est qu'en écrivant pour le théâtre, où d'ordinaire le public fait la loi aux auteurs, où

la mode règne en souveraine, il eut le courage de rompre avec le goût de son temps et courut le risque de déplaire à ses contemporains pour plaire à la postérité. Son génie eut la claire intuition de ce que devait être le drame français; tandis que ses rivaux se contentaient de piquer la curiosité des spectateurs par les complications de l'intrigue en entassant les uns sur les autres les incidents les plus bizarres, il chercha l'intérêt dans la lutte des passions et la peinture du cœur; et comme l'âme humaine ne change guère, et que la vie, sous des formes différentes, reste semblable au fond, il s'est trouvé qu'il a écrit pour tous les siècles. Le nôtre, en particulier, a beaucoup de profit à tirer de la lecture de ses ouvrages. Vous savez qu'il y a des maladies dont on ne peut guérir qu'à condition d'aller respirer l'air pur des montagnes. Ne pensez-vous pas qu'au moment où il semble que notre littérature « aspire à descendre », il est utile, il est sain de la faire vivre dans le commerce d'un grand poète qui la ramène sur les hauteurs?

G. Boissier, *Discours de Rouen, second centenaire de Corneille, 1884.*

X

Corneille, dans tes vers résonne, impérieuse,
La formidable voix que ton art prête aux morts,
Et la frivolité d'une race rieuse
Y sent comme un reproche éveillant un remords.

Ses jeux lui semblent vains sous ta parole grave;
Ses querelles, hélas! méprisables aussi;
A ses communs élans que la discorde entrave
Tu rouvres l'idéal comme un ciel éclairci.

Quand de tes vers vibrants la salle entière tremble,
Les hommes ennemis, pareillement émus,
Frères par le frisson du beau qui les rassemble,
Pleurant les même pleurs, ne se haïssent plus!

Sully-Prudhomme, *Centenaire de Corneille, 1884.*

NARRATIONS

I

On racontera l'arrivée de Pierre Corneille à Paris, ses premières promenades à travers la grande ville, de la galerie du Palais aux Tuileries, de la place Royale au palais de Richelieu. Il rencontre le tout-puissant cardinal, qui vient d'être déclaré officiellement premier ministre. Dans son cortège il reconnaît son compatriote Boisrobert, à qui il va lire le lendemain sa pièce de *Mélite*. Un peu déconcerté par la désinvolture et l'ironie de Boisrobert, il est accueilli à bras ouverts et réconforté par Rotrou, qui a déjà débuté au théâtre, et qui, avec une gaieté cordiale, s'offre à y guider les premiers pas d'un disciple en qui il prévoit un maître.

II

Une réunion des *cinq* auteurs chez Richelieu. On esquissera leurs portraits. Discussion sur les unités. Avec des précautions un peu gauches, Corneille annonce qu'il se consacrera désormais tout entier au théâtre, sans oublier les bienfaits du cardinal. Impressions diverses des assistants. Corneille sort, accompagné du seul Rotrou. Les autres auteurs se groupent autour de Richelieu, et lui font leur cour aux dépens du poète, qui ne sait pas être courtisan.

III

Illustre depuis longtemps, mais déjà menacé par la rivalité du génie naissant de Racine, Corneille se montrait peu en public. Un jour il paraît à la Comédie, où l'on joue l'une de ses pièces devant un brillant auditoire ; Condé, Mme de Sévigné, etc., sont là. Tous se lèvent et saluent de leurs applaudissements le grand homme confus.

IV

Si l'on en croit une lettre de Valincourt à d'Olivet, Racine

débutant alla lire à Corneille son *Alexandre*. « Corneille lui donna beaucoup de louanges, mais en même temps lui conseilla de s'appliquer à tout autre genre de poésie qu'au dramatique, l'assurant qu'il n'y était pas propre. » On racontera l'entrevue du jeune Racine et de Corneille vieillissant.

V

Au mois de juillet 1667, un vigilant commissaire remarqua un peu de paille jeté à terre devant la porte du grand Corneille, contrairement à un arrêt du Parlement de Paris. Il assigne le poète, qui lui-même vient plaider sa cause devant ce tribunal si peu digne de lui. Cette paille provenait d'un brancard sur lequel on avait amené au domicile paternel Pierre Corneille, capitaine de chevau-légers, blessé au siège de Douai. L'attitude rogue des gens de police devient plus déférente après ces explications, données avec une fierté simple et une douleur vraie. Le gazetier Robinet nous apprend quelle fut l'issue de l'affaire :

En termes gracieux la police lui dit :
« La paille tourne à votre gloire ;
Allez, grand Corneille, il suffit. »

DIALOGUES

I

Entretien entre Condé, Balzac et Scudéri sur les premières tragédies de Corneille.

(Paris. — Agrégation des lettres. — Composition, 1836.)

II

Rotrou et Corneille débutant s'entretiennent de l'état du théâtre et de la nécessité d'élever le tragi-comique romanesque à la hauteur de la tragédie vraie.

III

Dialogue de Pierre Corneille, retiré du théâtre après l'échec de *Pertharite* (1652), et de Thomas Corneille, plus jeune de dix ans, qui a déjà débuté à la scène depuis neuf ans, lorsqu'il remporte l'éclatant succès de *Timocrate* (1656). On laissera prévoir que le grand Corneille lui-même, malgré l'amertume de ses souvenirs, est moins éloigné qu'il ne le croit de rentrer dans la lutte.

LETTRES

I

Lettre de Boileau à Louis XIV pour lui exposer la situation de Corneille mourant, et offrir le sacrifice de sa propre pension.

(Paris et Lyon. — Baccalauréat.)

II

Lors de l'épidémie qui sévit à Dreux en 1650, Rotrou, qui exerçait des fonctions municipales dans sa ville natale, y revint en toute hâte, et peu de jours après il était victime du fléau, comme il en avait eu le pressentiment. Un ami commun écrit de Dreux à Corneille : il lui fait part de la mort de Rotrou, et il fait son éloge comme poète tragique et comme bon citoyen.

(Douai. — Baccalauréat, juillet 1884.)

III

Dans la rivalité entre Corneille et Racine, Boileau s'était montré partisan résolu de Racine. Mais il avait toujours cherché à modérer son ami, que la lutte entraînait à des vivacités contre Corneille et ses partisans (préfaces de *Britannicus*). En 1683, Corneille était vieux, malade, pauvre. La pension qu'il avait obtenue en 1663 était payée fort irrégulièrement. Boileau courut chez le roi, offrit d'abandonner sa propre pension pour qu'on payât celle de Corneille. Le roi envoya deux cents louis au vieux poète. Vous supposerez que Corneille, ayant appris la conduite de Boileau, lui écrit.

(Douai. — Baccalauréat, juillet 1887.)

IV

Pierre Corneille, outre son frère Thomas, né en 1625, eut

quatre sœurs et un frère, Antoine, né en 1611, qui entra dans les ordres.

En 1636, Antoine était chanoine régulier de Saint-Augustin au prieuré du Mont-aux-Malades, situé aux portes de Rouen.

De 1636 à 1641, il remporta des prix aux concours annuels de poésie, ouverts à Rouen par l'Académie des Palinods ou du Puy de la Conception. — En 1642, il obtint la cure de Fréville : le revenu était de sept cents livres ; la paroisse comptait quatre-vingt-sept feux. Il s'y trouva parfois dans la gêne. Sa mère dut « lui prester en sa nécessité » meubles, linge, ainsi qu' « une casaque de drap noir qui estoit à feu son père ». — En 1645 et 1646, la peste, par trois fois, désola la paroisse de Fréville. — En 1647, il publia à Rouen, sous le titre : *Poésies de M. Antoine Corneille*, un volume où l'on sent parfois passer un souffle cornélien. Il mourut en 1657.

Vous supposerez une lettre qu'Antoine écrit à Pierre au moment où il vient de lire une œuvre nouvelle de son frère aîné. — Vous choisirez vous-même la *date* de cette lettre, et l'*œuvre* au sujet de laquelle Antoine écrit.

(Lille. — BACCALAURÉAT, novembre 1887.)

V

Lettre de Corneille à Nicole.

Nicole, dans son *Traité de la Comédie* (1659), avait dénoncé l'immoralité du théâtre en général, et des tragédies de Corneille en particulier. « Le théâtre, disait-il, nous apprend le langage des passions, et les poètes dramatiques ont pour but de farder les vices afin de les rendre aimables. » Vous supposerez que Corneille écrit à Nicole pour réfuter cette théorie et démontrer que le *Cid, Horace, Cinna, Polyeucte,* n'inspirent que des pensées hautes et vertueuses.

(Poitiers. — BACCALAURÉAT.)

(Le même sujet a été donné, exactement sous la même forme, aux aspirantes du Calvados, Brevet supérieur, 1887.)

VI

Corneille vieux et pauvre avait été rayé de la liste des pen-

sions accordées par la cour. Vous supposerez qu'un de ses amis écrit à Boileau à cette occasion. Il le prie d'user de son influence pour faire réparer cette injustice et rappelle les titres du grand poète.

(Paris. — BACCALAURÉAT DE L'ENSEIGNEMENT SPÉCIAL, août 1887. — Seine. — BREVET SUPÉRIEUR. — Nantes, 1888.)

VII

Dans une épître dédicatoire au pape Alexandre VII, en tête de sa traduction de l'*Imitation*, Corneille se vante d'avoir purgé le théâtre français « des ordures que les premiers siècles y avaient comme incorporées et des licences que les derniers y avaient souffertes; d'y avoir fait régner en leur place les vertus morales et politiques, et quelques-unes même des chrétiennes. »

On écrira dans cet esprit, soit la lettre de Corneille à Alexandre VII, soit la réponse du pape à Corneille, alors retiré du théâtre.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

Comparer la *Médée* d'Euripide et celle de Corneille.

(LEÇON D'AGRÉGATION, 1854.)

II

Les caractères des femmes dans les chefs-d'œuvre de Corneille.

(ID., 1854, 1859, 1861.)

III

Examiner comment Corneille et Racine se sont inspirés de l'histoire dans la tragédie.

(ID., 1858.)

IV

Montrer, par l'exemple des grands écrivains du XVIIe siècle, l'exagération de cette maxime, souvent répétée de nos jours : « Pour bien peindre les passions, il faut les avoir ressenties. »

(Agrégation des lettres. — Composition, 1860.)

V

Commenter ce jugement de la Bruyère : « Corneille peint les hommes tels qu'ils devraient être, Racine les peint tels qu'ils sont. »

Leçon d'agrégation, 1861.)

VI

Comparer les préfaces des principales pièces de Corneille et de Racine.

(Id., 1865.)

VII

Comparer la façon dont Corneille se juge dans ses Examens à la façon dont Racine parle de lui-même dans ses préfaces.

(Id., 1874.)

VIII

Apprécier cette phrase de Voltaire : « Il y a grande apparence que, sans Pierre Corneille, le génie des prosateurs ne se serait pas développé. »

(Agrégation des lettres. — Composition, 1875. — Dijon. — Devoir de licence.)

IX

Quels sont, d'après les tragédies de Corneille, les auteurs anciens qu'il paraît avoir le plus étudiés?

(Paris. — Licence, mars 1845.)

X

Étudier cette pensée de Corneille (*Discours sur la tragédie*) : « Le but du poète est de plaire selon les règles de son art. »

(Paris. — Devoir de licence, juin 1882.)

XI

Étudier cette phrase de Saint-Evremond (*de la Vraie et de la Fausse Beauté des ouvrages de l'esprit*) : « Si j'étais obligé de dire précisément lequel des deux (Racine ou Corneille) il serait plus à propos de prendre pour modèle quand on écrit pour le théâtre, je répondrais qu'il est plus difficile de suivre celui-ci et qu'il est plus sûr d'imiter celui-là. »

(Paris. — Devoir de licence, mai 1883.)

XII

Discuter ce jugement de l'abbé d'Aubignac (*Pratique du théâtre*, IV, 2) : « Ce qui a si hautement élevé les pièces de M. Corneille par-dessus les autres de notre temps, n'a pas été l'intrigue, mais le discours; leur beauté ne dépend pas des actions, dont elles sont bien moins chargées que celles des autres poètes, mais de la manière d'exprimer les violentes passions qu'il y introduit. »

(Paris. — Devoir de licence, juin 1885.)

XIII

Corneille écrit à Saint-Evremond (1666): « J'ai cru jusques ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps. » Apprécier cette théorie dramatique.

(Paris. — Licence, novembre 1886.)

XIV

Exposer et comparer les deux systèmes de Corneille et de Racine dans la tragédie historique.

(Paris. — Licence, juillet 1887.)

XV

Expliquer et commenter cette pensée de Sainte-Beuve : « Celui qui aime passionnément Corneille peut n'être pas ennemi d'un peu de jactance. Aimer passionnément Racine, c'est risquer d'avoir trop ce qu'on appelle en France le goût, et qui rend parfois si dégoûté. »

(Aix. — Devoir d'agrégation, janvier 1884.

XVI

Montrer comment et pourquoi l'influence du roman fut grande, au XVIIe siècle, sur la poésie dramatique, et particulièrement sur Corneille.

(Aix. — Devoir de licence, avril 1886.)

XVII

Qu'entendez-vous par la règle des trois unités? Quand et pourquoi ces règles furent-elles imposées au théâtre français?

(Aix. — Devoir de licence, mai 1888.

XVIII

Pourquoi la Bruyère a-t-il dit : « Corneille élève, étonne, maîtrise, instruit? »

(Besançon. — Devoir de licence, février 1880.

XIX

Commenter, expliquer et discuter ce jugement de la Bruyère : « L'on est plus occupé aux pièces de Corneille, l'on est plus ébranlé aux pièces de Racine. Corneille est plus moral, Racine est plus naturel. »

(Besançon. — Licence ès lettres, novembre 1885.

XX

Commenter ce mot de Corneille : « Il est bien difficile de savoir ce qu'il faut entendre par cette unité d'action. »

(Besançon. — Devoir de licence, août 1888.)

XXI

« Si nous ne nous permettions quelque chose de plus supérieur que le cours de la passion, nos poèmes ramperaient souvent, et les grandes douleurs ne mettraient dans la bouche de nos acteurs que des exclamations et des hélas. » (Corneille.)

(Bordeaux et Dijon. — Composition et devoir de licence.)

XXII

Étudier ce passage du jugement de la Bruyère sur Corneille : « Ce qu'il y a eu en lui de plus éminent, c'est l'esprit, qu'il avait sublime. »

(Clermont. — Devoir de licence.)

XXIII

On a dit que Corneille avait inventé un troisième ressort dramatique, celui de l'admiration. L'admiration suffit-elle pour assurer le succès d'une pièce ?

(Dijon. — Licence ès lettres, novembre 1887. — Clermont. — Devoir d'agrégation.)

XXIV

Du monologue au théâtre, en France, depuis le XVIe siècle. Son origine, son développement, ses variétés au XVIIe siècle et depuis. Au fond de cette convention n'y a-t-il pas une part de vraisemblance ?

(Douai. — Devoir de licence, avril 1887.)

XXV

Expliquer et discuter cette opinion de Corneille : « La poésie dramatique a pour but le seul *plaisir* des spectateurs : mais on ne peut *plaire selon les règles* qu'il ne s'y rencontre *beaucoup d'utilité*. » On devra se reporter au *Discours du poème dramatique* de Corneille. Éd. Marty-Laveaux, t. Ier, pages 17 et suiv.

(Lille. — DEVOIR DE LICENCE, janvier 1889.)

XXVI

« Corneille est admirable surtout par l'extrême variété et le peu de rapport qui se trouve par le dessin entre un si grand nombre de poèmes qu'il a composés. » (LA BRUYÈRE.)

(Lyon. — DEVOIR DE LICENCE.)

XXVII

Dans une dissertation intitulée : *le Théâtre comme une institution morale* (1785), Schiller, prenant le contre-pied de la *Lettre à d'Alembert*, sans nommer Rousseau, fait en termes enthousiastes l'apologie de l'art dramatique. Il va jusqu'à dire : « La juridiction du théâtre commence où se termine le domaine des lois humaines... Si même aucune morale n'était plus enseignée, si aucune religion ne trouvait plus de croyance, s'il n'y avait plus de loi, Médée nous ferait encore frémir, quand elle descend l'escalier du palais après avoir tué ses enfants. »

On critiquera cette pensée, en s'attachant surtout à établir si ce n'est pas justement parce qu'il y a une morale, une religion et une loi que Médée nous fait frémir. Ainsi, loin que le théâtre puisse suppléer la morale, sa moralité, au contraire, quand il en a une, ne lui viendrait que de la morale elle-même et de la préexistence de la conscience humaine.

(Nancy. — LICENCE, novembre 1880.)

XXVIII

Caractériser par une étude comparée des examens de Cor-

neille et des préfaces de Racine la manière dont chacun d'eux explique et apprécie ses ouvrages.

(Nancy et Besançon. — DEVOIRS DE LICENCE.)

XXIX

Fontenelle, dans la *Vie de Pierre Corneille,* dit : « Pour bien juger de la beauté d'un ouvrage, il suffit de le considérer en lui-même ; mais pour juger du mérite de l'auteur, il faut le comparer à son siècle. » Vous discuterez et apprécierez ce procédé de critique littéraire. Vous en vérifierez la valeur en l'appliquant à P. Corneille lui-même.

(Nancy. — BACCALAURÉAT, juillet 1888.)

XXX

Esquisser l'histoire de la tragi-comédie en France, et expliquer pourquoi cette forme de l'art dramatique a si vite disparu de notre scène classique au XVIIe siècle.

(Poitiers. — LICENCE ÈS LETTRES, avril 1884.)

XXXI

Selon la Bruyère, Corneille aurait peint le plus souvent les hommes tels qu'ils devraient être, et non tels qu'ils sont. A considérer tout l'ensemble des pièces de Corneille, la valeur historique et même comique de son théâtre, la part de comédie mêlée à ses tragédies les plus sublimes, peut-on souscrire à ce jugement?

(Rennes. — DEVOIR DE LICENCE.)

XXXII

Des jugements de Voltaire sur Corneille, dans la *Correspondance* et le *Commentaire*.

(Rennes. — DEVOIR DE LICENCE, 1889.)

XXXIII

Quelle est, parmi les tragédies de Corneille, celle que vous préférez ? Donnez les raisons de cette préférence.

(Paris. — Baccalauréat.)

XXXIV

Que signifie cette idée : Les héros de Corneille raisonnent trop ?

(Paris. — Baccalauréat.)

XXXV

Montrer que Racine et Corneille ont connu, comme les tragiques grecs, les deux ressorts de la tragédie, la terreur et la pitié.

(Aix. — Baccalauréat.)

XXXVI

Apprécier, en les caractérisant par leurs traits principaux, Corneille et Racine.

(Bordeaux. — Baccalauréat, 1882.)

XXXVII

Un critique moderne a dit : « Racine excelle dans la peinture des passions, Corneille dans la création des caractères. » Faut-il souscrire à ce jugement ? Quel est le vrai sens de cette observation ? Signifie-t-elle que Corneille ne sait pas peindre les passions et que Racine ne réussit pas à créer des caractères ? Que faut-il entendre par ces mots *passions* et *caractères* dans la langue du théâtre ? Pour éclaircir ces questions, on choisira quelques exemples dans les pièces les plus célèbres de Corneille et de Racine.

(Dijon. — Baccalauréat et devoir de licence.)

XXXVIII

Décrire rapidement le théâtre où furent représentées : à Athènes les pièces de Sophocle et d'Euripide, et à Paris celles de Corneille et de Racine.

(Douai. — BACCALAURÉAT, 1882.)

XXXIX

On a dit, on dit encore « le grand Corneille ». Justifier ce privilège unique par le caractère de son génie.

(Douai. — BACCALAURÉAT, novembre 1888.)

XL

Quelles sont les vertus que Corneille a le plus particulièrement exaltées dans ses tragédies? Montrer, en citant quelques-uns de ses principaux personnages, comment Corneille concevait le développement de ses caractères de héros.

(Lyon. — BACCALAURÉAT.)

XLI

Les héros de Corneille, qu'ils soient Romains, Espagnols ou barbares, peuvent-ils encore donner aux Français d'aujourd'hui des exemples d'honneur, de courage et de patriotisme?

(Nancy. — BACCALAURÉAT, novembre 1888.)

XLII

Voltaire a dit du théâtre de Corneille qu'il était « une école de grandeur d'âme ». Le prouver en analysant les plus beaux types d'honneur, de générosité, de dévouement, de vaillance et de patriotisme que le grand tragique a mis sur la scène.

(Poitiers. — BACCALAURÉAT.)

XLIII

Corneille, après la mort du cardinal de Richelieu, composa ce quatrain :

> Qu'on parle bien ou mal du fameux cardinal,
> Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien ;
> Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
> Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Chercher, en racontant les rapports de Corneille et du cardinal, si cette antithèse est de tout point justifiée par les faits.

(Poitiers. — Baccalauréat.)

XLIV

Trouvez-vous, comme la Bruyère, que Corneille ressemble plus à Sophocle et que Racine doive plus à Euripide? Comment vous expliquez-vous, chez un critique éclairé, ce double jugement ? Auquel des trois tragiques grecs Corneille d'une part, et Racine de l'autre, vous paraissent-ils ressembler réellement ?

(Rennes. — Baccalauréat.)

XLV

Partager en périodes la carrière littéraire parcourue par Corneille. Indiquer les causes du déclin de son génie.

(Besançon. — Certificat de capacité de l'enseignement spécial, mars 1883.)

XLVI

Montrez les principales différences et ressemblances entre les tragédies de Corneille et celles de Racine.

(Sèvres et Saint-Cloud. — Concours d'admission, 1886 et 1881.)

XLVII

Développer, éclaircir par des exemples, et, s'il y a lieu, dis-

cuter ces lignes d'une lettre de Voltaire : « Je regarde la tragédie et la comédie comme des écoles de vertu, de raison et de bienséance. Corneille, ancien Romain parmi les Français, a ouvert une école de grandeur d'âme.

(Sèvres. — Concours d'admission, 1882, et Professorat des écoles normales d'instituteurs.)

XLVIII

Discuter cette phrase de Voltaire : « Corneille s'était formé tout seul ; mais Louis XIV, Colbert et Euripide ont contribué à former Racine. »

(Professorat des écoles normales d'institutrices, 1886. — Poitiers. — Baccalauréat, novembre 1885.)

XLIX

Expliquer et développer le jugement de Racine sur Corneille dans la réponse au discours de réception de Thomas Corneille à l'Académie : « Votre illustre frère, inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison..., » etc.

Idée générale : la raison à la scène.

1° La raison dans l'invention;

2° La raison dans la composition;

3° La raison dans le style.

Conclusion : grandeur, mais aussi abus de la raison.

(Fontenay. — Devoir.)

L

Le 13 octobre 1884, la ville de Rouen a célébré le second centenaire de Corneille. Pourquoi la France entière s'est-elle intéressée à cette fête ? Par quelles qualités Corneille est-il pour nous un poète national ?

(Brevet supérieur. — Aspirants, 1885.)

LI

« Fais ce que dois, advienne que pourra. » Montrer comment le théâtre de Corneille met cette maxime en action.

(Brevet supérieur. — Aspirants, 1884 et 1887.)

LII

Appréciez le jugement suivant de la Bruyère sur Corneille : « Ses premières comédies sont sèches, languissantes, et ne laissaient pas espérer qu'il dût ensuite aller si loin, comme ses dernières font qu'on s'étonne qu'il ait pu tomber de si haut.

(Deux-Sèvres. — Brevet supérieur. — Aspirantes, 1887.)

LIII

La Bruyère a dit, en parlant de nos deux grands poètes tragiques : « Corneille est plus moral, Racine plus naturel. » Appréciez ce jugement. Vous avez lu et commenté les principales tragédies de Corneille et de Racine. Attachez-vous à bien comprendre par le souvenir de vos lectures le sens de ces deux mots, *moral* et *naturel*.

(Gironde. — Brevet supérieur. — Aspirants, 1887.)

LIV

La Bruyère a dit que Corneille avait représenté les hommes tels qu'ils devraient être, et Racine les hommes tels qu'ils sont. Cette pensée est vraie d'une manière générale. Montrez cependant que Racine a souvent peint les hommes tels qu'ils devraient être (héroïques), et Corneille les hommes tels qu'ils sont (faibles, cédant à l'entraînement des passions).

(Vienne. — Brevet supérieur. — Aspirantes, 1887.)

LV

Appréciez et commentez ce mot de Mme de Sévigné : « Vive notre vieil ami Corneille ! Pardonnons-lui de méchants vers en faveur des divines et sublimes beautés qui nous transportent.

(Brevet supérieur. — Aspirantes, 1887).

LVI

Les caractères de femmes dans les pièces de Corneille. Quels

ntages peut offrir l'étude de ces caractères pour l'éducation des femmes d'aujourd'hui?

Aveyron. — Brevet supérieur. — Aspirantes.)

LVII

Fontenelle a écrit : « Quand on a le cœur noble, on voudrait ressembler aux héros de Corneille, et quand on a le cœur petit, on est bien aise que les héros de Racine nous ressemblent. On remporte des pièces de l'un le désir d'être vertueux; des pièces de l'autre, le plaisir d'avoir des semblables dans ses faiblesses. Le tendre et le gracieux de Racine se trouvent quelquefois dans Corneille; le grand de Corneille ne se trouve jamais dans Racine. Racine n'a presque jamais peint que des Français et que le siècle présent, même quand il a voulu peindre un autre siècle et d'autres nations; on voit dans Corneille toutes les nations et tous les siècles qu'il a voulu peindre. »

Que pensez-vous de ce parallèle?

LVIII

Expliquer et discuter ce jugement de Vauvenargues: « Les héros de Corneille disent souvent de grandes choses sans les inspirer; ceux de Racine les inspirent sans les dire. »

LIX

Napoléon Ier a dit : « La tragédie échauffe l'âme, élève le cœur, peut et doit créer des héros. Sous ce rapport, la France doit à Corneille une partie de ses belles actions; aussi, s'il eût vécu de mon temps, je l'aurais fait prince. » (*Mémorial de Sainte-Hélène.*) Qu'a de vrai, qu'a de contestable ce jugement?

LX

Expliquer ce mot de M.-J. Chénier: « Corneille était un génie supérieur à Racine, mais Racine avait un bien plus grand talent que Corneille. »

Villefranche-de-Rouergue. — J. Bardoux, impr.

LE CID

(1636)

I

Le Cid de l'histoire et le Cid de la légende.

Le Cid historique diffère du Cid légendaire, mais ce ne sont pas des personnages opposés ; certains traits généreux du Cid légendaire se devinent déjà chez le Cid historique, et certains traits grossiers du Cid historique n'ont pas disparu tout à fait chez le Cid légendaire.

Qu'il faille placer en 1026 ou en 1045 la naissance du fils de Diego Laynez et de Tereza Rodriguez, il est certain que Rodrigue, mort en 1099, est un homme du XIe siècle, dont il a les passions fougueuses et la moralité facile.

C'est sous le roi Ferdinand Ier qu'il fit ses premières armes ; son premier exploit, il l'accomplit contre les rois maures, que tout d'abord il semble avoir servis lui-même sans scrupule, mais qu'il contraignit à se déclarer tributaires de la Castille pour leur royaume de Saragosse. Ecartons tous les autres détails, et ne voyons que celui-là : dès sa jeunesse, Rodrigue est l'adversaire et le vainqueur des Maures. Les Espagnols ne l'oublieront pas.

Jusque-là pourtant, il est moins un héros chrétien qu'un *condottiere* au service d'un prince, dont il épouse les intérêts et défend la cause, juste ou injuste. Il avait protégé Ferdinand contre son frère, Ramire d'Aragon, qui l'attaquait injustement ; mais lorsque Sanche le Fort a succédé à Ferdinand, il l'aide, contre toute justice, à s'approprier la part de ses frères Garcie et Alphonse. Et les moyens sont dignes du but. Vainqueur dans une bataille qui, d'après un pacte conclu à l'avance, devait décider du sort des deux royaumes, Alphonse, roi de Léon, avait arrêté la poursuite des vaincus et se reposait dans son camp. C'est le moment que Rodrigue choisit

1. Voyez une étude plus détaillée en tête de notre édition du *Cid*.

pour fondre sur les Léonais endormis dans une sécurité trompeuse, et pour les exterminer. Nouveau trait, fort propre à frapper l'imagination populaire, surtout en un temps où l'admiration s'attachait de préférence aux plus forts. Ulysse n'était pas autrefois moins admiré qu'Achille. Combien devait l'être un héros qui au fougueux courage d'Achille unissait l'habileté rusée d'Ulysse !

Don Sanche meurt, assassiné par un traître. Alphonse devenait roi par la mort de Sanche. Plus que tout autre, Rodrigue devait tenir à ménager le nouveau souverain, pour faire oublier la trahison d'autrefois. Jamais, au contraire, on ne le vit plus arrogant. C'est lui qui, s'érigeant en chef des nobles et des soldats, en juge des rois, contraint Alphonse à prêter par trois fois, devant les autels, le serment qu'il n'a pas armé la main de l'assassin, et l'irrite par son insistance, mais aussi l'effraye par sa hauteur, puisque Alphonse lui donne en mariage la fille de Diego, comte d'Orviedo, Ximena, sa cousine. Voilà, ce nous semble, un nouveau Cid, un faiseur de rois, égal, sinon supérieur aux maîtres qu'il sert, et dont il vérifie les titres avant de les accepter.

Voici maintenant un Cid persécuté, qui devient sans peine un héros populaire. On ne peut nier qu'Alphonse n'eût des motifs sérieux de rancune ; mais cette rancune devait paraître à la foule moins celle d'un roi offensé que celle d'un rival jaloux. Exilé, Rodrigue grandit encore, comme Achille retiré sous sa tente. Comme Achille aussi, il a l'amer plaisir de voir qu'on ne peut vaincre sans lui.

Ce qu'il y eut d'équivoque et d'égoïste dans l'attitude du Cid exilé, le peuple n'a pas voulu se le rappeler. Il n'a voulu savoir ni que Rodrigue avait sollicité son retour en grâce, ni qu'il avait mis son épée tour à tour au service des princes chrétiens et des princes arabes, pensionné par ceux-là, les protégeant et les trahissant tous un peu. En lui il salue un disgracié superbe, un champion infatigable de l'indépendance nationale. D'ailleurs, c'est surtout par leurs dernières années que les grands hommes s'imposent au souvenir durable de la postérité. Les contradictions, les erreurs, parfois même les crimes du début, s'effacent dans le rayonnement de la fin. Or la fin du Cid a été grande, bien qu'on prétende qu'il soit mort dans un accès de colère, au lendemain d'un échec. Quoi qu'on fasse, le vrai Cid sera toujours le souverain de Valence, conquise sur les musulmans par la ruse et par la force, après une famine épou-

vantable et un plus épouvantable massacre, conquise pour Rodrigue lui-même, qui n'en offrit au roi que la suzeraineté nominale, mais arrachée enfin aux infidèles et rendue à la chrétienté. Depuis la prise de Valence jusqu'à sa mort, pendant cinq années (1094-1099), il règne en paix sur sa conquête; il semble la défendre encore après sa mort, et c'est seulement en 1102 que la vaillante Chimène sort de Valence, emportant avec elle les restes encore redoutés de son mari. Dans cette dernière période, la plus éclatante de sa vie, le Cid a eu, dirait-on, la claire conscience de sa mission vraie. La force des choses avait fait de lui le grand reconquéreur du sol espagnol, le *reconquistador*. Mais l'œuvre était commencée à peine; il résolut de l'achever à lui seul. Chasser les Arabes d'Espagne, tel était le projet hardi qu'il conçut, que la mort l'empêcha d'exécuter, mais qui suffit pour rejeter dans l'ombre certaines alliances compromettantes, et pour mettre seules en pleine lumière les victoires remportées sur l'infidèle, en un mot pour donner un sens et une véritable unité à cette vie si incertaine pourtant et si contradictoire.

En résumé, le Cid de l'histoire est un capitaine heureux et intrépide, mais peu scrupuleux et souvent cruel; le Cid de la légende, rude encore d'abord, finit par n'être plus qu'un admirable soldat, un *campeador* idéal. L'un fait ses propres affaires en faisant celles de son pays; l'autre songe avant tout à la patrie, mais sans s'oublier tout à fait. Indépendant jusqu'à en être gênant parfois, le Cid de l'histoire fait sentir aux rois le poids de son altière protection. On comprend presque leur ingratitude; on ne la comprend plus dès qu'il s'agit du Cid légendaire, calomnié par les barons, persécuté par les rois, qu'il continue à servir dans sa disgrâce, terrible aux grands, doux aux petits. Enfin, le Cid de l'histoire est médiocrement orthodoxe : il pille les églises comme les mosquées, sans préférence; c'est un « démon » que redoutent les deux partis. Le Cid de la légende finit presque en saint.

Ces diverses métamorphoses ont leur point de départ dans l'histoire même, mais finissent par n'avoir plus rien d'historique. Comme Rodrigue devient par elles un fervent patriote et un fervent chrétien, il est naturel aussi qu'aux vertus historiques il joigne les vertus humaines. Voilà comme « le diable à quatre », par une progression lente, mais logique, devient « le bon Cid ».

II

La légende poétique. — Chronique rimée. Poème du Cid.

Il est fort loin encore d'être « le bon Cid » dans la *Chronique rimée*, fragment épique assez informe, mais d'autant plus précieux, car les mœurs primitives y revivent dans toute leur rudesse. Qu'elle soit du xiie ou du xiiie siècle, on ne dira pas pas qu'elle idéalise ou modernise le héros. Même on peut juger qu'elle lui est moins favorable que l'histoire. Le sujet y est réduit à des proportions mesquines : plus de grands intérêts en jeu ; rien qu'une assez vulgaire querelle entre voisins. De quoi s'agit-il ? De troupeaux enlevés par le comte don Gomez de Gormaz à Diego Laynez absent, et de la revanche de Diego, qui ravage les terres de l'agresseur, et enlève à son tour ses troupeaux, ses vassaux, ses lavandières. C'est pour ce beau motif que s'engage le combat de cent contre cent où Rodrigue, âgé de moins de treize ans, tue le comte père de Chimène. Chimène est attristée, mais non pas surprise outre mesure du malheur qui la frappe : elle sait en quel temps elle vit et se désole surtout de rester sans défenseur. Si, avec ses deux sœurs, vêtue d'habits de deuil, elle va trouver Rodrigue à Bivar, c'est pour demander et obtenir qu'on lui rende ses frères prisonniers. Si elle a recours au roi, ce n'est pas qu'elle poursuive une vengeance implacable; car dès que le roi hésite à la satisfaire, elle prend son parti avec une décision remarquable : « Donnez-moi pour mari Rodrigue, celui qui a tué mon père. » Rodrigue n'est encore qu'un enfant, mais il promet d'être un homme, et c'est d'un homme que Chimène a besoin pour la protéger.

Toute cette peinture de la vie féodale est d'une rare énergie. Aucune loi; la volonté royale elle-même est peu respectée quand elle contrarie la volonté des individus. Chacun vit chez soi et pour soi, chacun montre une sauvage défiance de tout ce qui n'est pas lui. Mandés à la cour, don Diègue et son fils s'arment et se font suivre d'une escorte de trois cents amis. Quel courtisan que Rodrigue ! Il ne consent à baiser la main du roi que sur l'ordre de son père, et il le fait d'un tel air, il agite et fait briller si bien son estoc, que le roi, épouvanté d'un tel hommage, s'écrie : « Retire-toi, Rodrigue, laisse-moi ;

va-t'en ailleurs, démon, car tu as, avec les gestes d'un homme, les mouvements d'un lion furieux. » Et le farouche Rodrigue réplique : « Pour avoir baisé la main du roi je ne me tiens pas pour honoré ; mais parce que mon père l'a baisée, je me tiens pour offensé. » Voici sur quel ton cet étrange vassal accepte la main de Chimène : « Seigneur, vous m'avez marié plutôt de force que de gré ; mais je déclare devant le Christ que je ne vous baiserai point la main et que je ne me verrai point avec ma femme en désert ni en lieu habité jusqu'à ce que j'aie remporté cinq victoires en bon combat dans le champ. » Qu'on ne croie pas que le roi s'irrite ; il est « émerveillé » d'une si précoce assurance.

Contradiction singulière : ce « démon » sait pratiquer la charité chrétienne. C'est dans la *Chronique rimée* qu'apparait pour la première fois l'épisode du lépreux que Rodrigue recueille, fait manger et dormir à ses côtés, et en qui le bienheureux Lazare se fait reconnaître à lui pendant son sommeil. Si l'on met à part cet épisode, qui tranche un peu sur ce fond d'une sauvagerie assez monotone, on ne voit guère le progrès accompli de l'histoire à la légende. Chimène n'est qu'entrevue ; son dédaigneux fiancé n'est qu'un jeune batailleur. Mais un rayon chrétien vient d'en haut, et ce dur visage en est comme attendri. C'est le premier degré de l'idéalisation.

Au contraire, les sentiments humains et tendres surabondent dans le *Poème du Cid*, longue composition de près de quatre mille vers, dont le début manque et dont la date exacte (XIIe ou XIIIe siècle) n'est pas connue. Ce roman de chevalerie, comme l'appelle M. Villemain, nous montre un héros humanisé, dont les tendres adieux aux siens nous émeuvent. Encore la première partie du poème repose-t-elle sur un fait réel, l'exil de Rodrigue. Mais la seconde nous introduit en pleine fantaisie. Rentré en grâce près du roi, Rodrigue a marié ses deux filles, dona Elvire et dona Sol, aux infants de Carrion, princes orgueilleux, mais vils, à qui l'alliance d'un tel parvenu semble avantageuse. Leur lâcheté ne tarde pas à paraître au grand jour : un lion échappé leur cause une puérile frayeur. L'un se blottit sous le fauteuil du Cid endormi ; l'autre se réfugie dans une retraite innommable. « En cet instant, le Cid, qui s'est réveillé, ayant prononcé une seule parole, l'animal furieux vient comme par miracle se coucher à ses pieds, soumis, caressant et remuant la queue en signe de joie. Le Cid se mit aussitôt à le caresser, et, lui ayant pris le cou dans ses deux bras, il le ramena dans

sa cage, paisible et lui rendant caresses pour caresses. La foule resta stupéfaite et étourdie à un tel spectacle, ne songeant pas qu'ils étaient deux lions, mais que le Cid était le plus brave des deux. » Raillés et humiliés, les infants se vengent comme ils peuvent se venger, lâchement : ils font fouetter jusqu'au sang les filles du Cid, dépouillées de leurs vêtements et attachées aux arbres d'une forêt. La colère du père outragé éclate, formidable, dans les plaintes qu'il porte aux pieds du roi, dans l'acte d'accusation qu'il dresse, au sein des Cortès réunies, contre ses gendres indignes. Mais il se contient et se borne à réclamer le jugement de Dieu. Vaincus par ses champions, les infants sont punis et chassés. Quant aux filles du Cid, elles sont demandées en mariage par les infants de Navarre et d'Aragon. Cet affront ne sert donc qu'à grandir encore le Cid, ancêtre de rois futurs.

Il est impossible de ne pas remarquer la ressemblance de cet épisode romanesque avec les épisodes les plus habituels des romans de la Table Ronde. Rodrigue est là « le chevalier au lion », et ce lion si intelligent, si doux, on serait tenté de dire si bien élevé, n'est pas le seul de sa race. Comme les princesses de roman, les filles du Cid sont trahies et persécutées ; mais les traîtres sont châtiés, et un brillant mariage dédommage leurs victimes. Ce seul rapprochement ne marque-t-il pas une date littéraire ? Il est vrai que tout cet ingénieux roman est bâti sur deux faits historiquement exacts : l'exil du Cid et le mariage de ses filles.

III

Le Romancero.

Le *Romancero* a infiniment plus de valeur historique et poétique, et Corneille, qui n'a pas lu les deux poèmes dont nous venons de parler, l'a consulté certainement, comme Guilhem de Castro l'avait consulté déjà. Ce recueil de romances espagnoles comprend des chants et des fragments épiques dont quelques-uns sont de simples variantes, dont quelques autres se contredisent, mais qui n'en composent pas moins l'« Iliade populaire » des Espagnols. Cette Iliade sans doute n'a pas la belle unité de l'épopée grecque, unité d'inspiration et de composition, unité morale et littéraire : telle cantilène, fière et un peu sauvage, a presque l'accent héroïque du XIIe siècle; telle

autre, élégante et tendre, est embellie à la fois et gâtée par la galanterie du XVI[e] siècle, car c'est au XVI[e] siècle que le recueil a été formé d'éléments pris un peu à l'aventure, souvent disparates. M. Villemain caractérise en ces termes le *Romancero* :

L'histoire du Cid est à la fois authentique et romanesque. Ailleurs, dans la France si guerrière, la chronique et le roman sont deux choses distinctes. A l'exception de Charlemagne et de sa cour, dont l'histoire se perdait dans un passé déjà lointain, nos héros véritables ne servaient pas au récit de nos trouvères. Les personnages de tous ces romans, dont s'est amusé si longtemps l'esprit de l'Europe, sont étrangers au monde réel. Mais le Cid est un héros intermédiaire entre la fable et l'histoire. Ses grands exploits, ses conquêtes, sa fière indépendance de la suzeraineté de Castille, tout cela est historique : et en même temps le *Romancero* fait du grand capitaine un chevalier errant qui sauve l'honneur des femmes et punit la déloyauté. La grandeur historique et l'idéal du roman chevaleresque, voilà le Cid dans le *Romancero*.

Il y a dans le *Romancero* deux séries de romances, d'époque très distincte et d'esprit souvent opposé. Y faire la part de l'histoire et de la légende, de la réalité et de l'idéal, ce n'est donc pas isoler des éléments inséparables, c'est en constater la juxtaposition sans essayer de préciser une date.

Le sujet. — A lire certaines romances, il semble que le Cid soit le plus docile des sujets. Si les rois maures lui font offrir des présents, il les repousse et dit aux envoyés : « Mes amis, vous vous êtes trompés dans votre message, parce que je ne suis ni maître ni seigneur là où se trouve le roi Ferdinand ; tout lui appartient : rien n'est à moi, et près de lui je ne suis que le moindre de ses vassaux. » Mais ne nous hâtons pas de nous attendrir sur cette union touchante du souverain et du sujet ; nous nous heurterions bientôt à telle déclaration aussi hautaine, aussi dure que celle-ci : « Si hier je ne vous baisai pas la main, sachez, roi, que cela ne me plut pas, et si à cette heure je consens à la baiser, ce sera de mon consentement et de mon propre gré. » Exilé par son roi, ce vassal peu flexible se redresse : « J'obéis à vos ordres, quoique je ne sois pas coupable, parce qu'il est juste que le roi commande et que le vassal se soumette. » *Il est juste*, ce mot reviendra souvent désormais dans la bouche du Cid, transformé en représentant de l'immuable justice. Toutes ses conquêtes, il les donne au roi ; sur les murailles de toutes les villes qu'il prend il fait peindre les armes d'Alphonse, et il accable de présents le monarque ingrat, dont il veut à la fois être la victime et le bienfaiteur.

Mais qu'adouci par ses présents multipliés, Alphonse lui rende

sa faveur, il n'acceptera pas avec une soumission reconnaissante le pardon d'une faute qu'il ne croit pas avoir commise. Il posera ses conditions, en homme qui se sait nécessaire. Parfois, le roi se résigne et observe que plus le Cid est puissant, plus il en revient de gloire à son souverain; mais plus souvent il s'irrite, se révolte, et l'on aurait vraiment mauvaise grâce à le lui reprocher.

Le fils. — Il y a plus d'unité dans le caractère du fils, et l'on ne saurait en être surpris. Ici, point de contradictions possibles, point d'adoucissements nécessaires : l'honneur de la famille outragé, le père faisant appel à son fils pour le venger, la vengeance suivant de près l'affront, quoi de plus simple, de plus naturellement héroïque? Aussi est-ce la partie du *Romancero* qui semble la moins altérée. La scène où le père déshonoré éprouve ses fils est d'une sauvage grandeur : « Malgré son grand âge et ses cheveux blancs, l'honneur lui prêtant des forces, ranimant ses nerfs engourdis et réchauffant son sang glacé, il leur serra les mains avec tant de violence que tous s'écrièrent : « Assez, seigneur! que prétendez-vous, que voulez-vous? Lâchez-nous, car vous nous tuez. » Mais quand il vint à Rodrigue, l'espérance du succès qu'il attendait étant presque morte dans son sein, les yeux enflammés, tel qu'un tigre furieux d'Hyrcanie, plein de rage et d'audace, Rodrigue dit ces paroles : « Lâchez-moi, mon père, dans cette mauvaise heure, lâchez-moi dans cette heure mauvaise, car, si vous n'étiez mon père, il n'y aurait pas entre nous une satisfaction en paroles. Loin de là : avec cette même main je vous déchirerais les entrailles, en faisant pénétrer le doigt en guise de poignard ou de dague. » Le vieillard, pleurant de joie, dit : « Fils de mon âme, ta colère me calme et ton indignation me plaît. Cette résolution, mon Rodrigue, montre-la à la vengeance de mon honneur, lequel est perdu s'il ne se recouvre par toi. »

La scène de la provocation n'est pas d'une allure moins farouche. Rodrigue vient chercher, dit-il, la tête de l'offenseur, qu'il a promise à son père : « Souriant de mépris, le comte répond : « Retire-toi, enfant, si tu ne veux que je te fasse fouetter comme un petit page. » Mais le bon Cid le frappe au visage et lui crie, enflammé de colère : « La raison, aidée de la noblesse, vaut mieux que dix amis. » Et les coups de son épée furent si rapides, si fiers, si irrémédiables, qu'en un moment il sépara la tête du corps de son ennemi. Puis il la prend par les cheveux, la présente à son père et lui dit : « Celui qui vous a si mal traité pendant sa vie, le voici qui est votre esclave. »

Cette tête ensanglantée tient une grande place dans la légende épique, encore assez rude. Une romance nous montre le vieux don Diègue tristement assis devant sa table, sans toucher aux mets qui la couvrent, tout entier à la pensée de son déshonneur. Devant lui paraît soudain Rodrigue, qui le réveille comme d'un songe en lui montrant la tête du comte encore ruisselante de sang : « Ouvrez les yeux, mon père, et relevez la tête : car la tache de votre honneur est effacée. » La joie du vieillard éclate, mais avec sa joie, sa colère : « Infâme comte Lozano, le ciel m'a donc vengé de toi ! Sieds-toi à table, mon fils, à ma place, au plus haut bout, car celui qui m'apporte une tête mérite d'être à la tête de ma maison. »

L'amant et le mari. — Dans le *Romancero*, Rodrigue n'aime pas Chimène, ou du moins ne l'aime pas avant de se voir contraint à tuer son père. Une romance dit bien : « Les anciennes inimitiés s'apaisèrent dans l'amour, car où préside l'amour, bien des injures s'oublient. » Mais elle semble postérieure aux autres et peut-être introduite après coup dans le recueil. Était-il épris de Chimène, celui dont Chimène se plaint en ces termes : « Chaque jour qui luit, je vois celui qui tua mon père, chevalier à cheval et tenant en sa main un épervier ou parfois un faucon, qu'il emporte pour chasser ; et pour me faire plus de peine, il le lance dans mon colombier. Avec le sang de mes colombes il a ensanglanté mes jupes. Je le lui ai envoyé dire ; il m'a envoyé menacer qu'il me couperait les pans de ma robe » ? Au reste, les sentiments de Chimène elle-même ne sont guère plus raffinés. Si, après quatre démarches restées inutiles, au grand étonnement du roi, elle demande pour mari celui dont elle poursuivait la mort, c'est pour des raisons très pratiques : « Je me tiendrai pour bien mariée et pour très honorée, car je suis certaine que son bien ira toujours croissant. »

Le ton change dès que le mariage est décidé. Rodrigue est tout ému en regardant sa fiancée. Le langage qu'il lui tient, sans être encore d'une irréprochable délicatesse, est simple et digne : « J'ai tué ton père, Chimène, mais je ne l'ai pas déshonoré ; je l'ai tué dans un combat d'homme à homme, pour venger une insulte certaine. Si j'ai tué un homme, je te donne un autre homme à sa place ; à la place d'un père mort, tu auras en moi un mari honoré. » Il est probable que les chansons vraiment antiques s'arrêtent au mariage du Cid, car d'autres nous montrent dans le Cid apaisé le mari et le père idéal. Il ne croit pas pouvoir mieux louer ses filles qu'en disant :

« Pour mère elles ont eu dona Chimène; d'une telle mère, quels enseignements peuvent venir? Est-il beaucoup de femmes d'une vie pareille? » Mourant, il prie sa femme de sécher ses larmes : elles pourraient apprendre aux Arabes que le Cid est mort, mettre en péril la vie de Chimène, et Rodrigue, au fond de sa tombe, en souffrirait cruellement. S'éloigne-t-elle, il adresse ses adieux à ses compagnons d'armes, qui pleurent autour de son lit funèbre. Revient-elle vers lui, il se tait aussitôt, et tous effacent la trace de leurs larmes. Elle est universellement aimée et respectée; elle mérite l'affection comme l'estime, tantôt mélancolique et tendre, lorsque, attristée de trop fréquentes séparations, elle envie le sort tranquille des paysannes, heureuses de vivre près de celui qu'elles aiment; tantôt, et plus souvent, énergique, résolue, presque virile, soit qu'elle excite Rodrigue à venger l'affront fait à ses filles et regrette de ne pouvoir le venger elle-même, soit que, fidèle aux dernières volontés du héros et contenant sa douleur, elle impose aux siens un stoïque silence.

L'homme et le chrétien. — Deux sentiments surtout paraissent avoir été exagérés, sinon créés de toutes pièces, chez le Cid légendaire : la bonté de l'homme et la piété du chrétien. Fierté du parvenu, franchise du soldat qui se sait nécessaire, fougue impétueuse du jeune homme, dévouement du fils et promptitude à venger l'honneur paternel, superbe indifférence du héros du devoir en face de l'amour, et fidélité immuable du mari de Chimène à la foi conjugale, il a tout cela sans doute. L'admiration populaire accumule les qualificatifs sonores sans pouvoir s'en rassasier : c'est « l'effroi des Maures, la gloire de l'Espagne, l'invincible, la foudre des batailles, le bon Cid Campeador, le défenseur de la patrie, le modèle des capitaines, le châtiment des traîtres » ; mais c'est surtout « le bon Cid ». Rien de plus touchant, par exemple, que son affection pour son cheval Babiéça, compagnon fidèle qu'il traite en ami, et qui le mérite : Babiéça n'est pas seulement, en effet, un cheval digne du Cid et qui fait l'admiration des connaisseurs par ses rares qualités, c'est un être intelligent qui s'associe à la tristesse du héros, qui reçoit son cadavre avec un hennissement de douleur. Longtemps à l'avance, le maître a songé à l'avenir du serviteur : « Si Dieu permet que Babiéça, mon fidèle coursier, revienne sans son maître hennir à votre porte, ouvrez-lui, caressez-le, et donnez-lui une ration entière; car quiconque sert un bon maître doit attendre une bonne récompense. » Et il demande,

dans son testament, que Babiéça soit enseveli un jour non loin de l'endroit où il reposera lui-même.

Dans ce testament, où il lègue une partie de ses biens aux pauvres, il recommande son âme à Dieu et le supplie de la recevoir dans son royaume. Depuis longtemps il s'est préparé à la mort ; car sa mère, il le sait, l'a engendré mortel. Comme il a toujours combattu pour le christianisme contre les musulmans, il est sans inquiétude, et il n'a point tort, puisque saint Pierre lui-même vient lui annoncer que son heure est venue.

IV

Guilhem de Castro.

Corneille semble n'avoir puisé qu'a deux sources : au *Romancero* et aux *Mocedades del Cid* [1], pièce en trois journées et huit tableaux, composée vers 1618 par un poète de Valence, Guilhem de Castro y Bellvis (1567-1630), et complétée quelques années plus tard par une suite, dont le caractère est plus historique que dramatique. La première partie de cette vaste composition se termine en effet au mariage de Rodrigue et de Chimène ; la seconde comprend le règne de don Sanche, ce terrible élève de don Diègue, le siège de Zamora, où éclate la fière indépendance de Rodrigue, et où don Sanche trouve une mort tragique. Dans ce cadre immense l'auteur espagnol fait entrer, un peu de force, une foule de souvenirs, de légendes, d'extraits textuels des antiques romances, amalgame souvent disparate, auquel fait défaut l'unité du drame cornélien.

Avec Castro pourtant, Corneille cite, au début de son *Avertissement,* l'histoire de Mariana (1537-1624), jésuite espagnol, chez qui apparait pour la première fois l'idée, si féconde en beaux effets dramatiques, de l'amour qui unit Rodrigue à Chimène. En se souvenant de Mariana et de Castro, Corneille a créé ; mais les critiques, même français, ont été plus frappés en général des ressemblances que des différences.

Comparer la pièce de Castro à la pièce de Corneille, c'est

1. *Los Mocedades del Cid,* l'enfance du Cid, ou plutôt, comme on l'a remarqué, les prouesses du Cid, car la seconde partie va fort au delà de la jeunesse de Rodrigue. C'est à peu près ainsi que nos vieilles épopées s'intitulent : *les Enfances-Roland, les Enfances-Ogier.* Castro était fort estimé de Lope, et c'est à la fille de Lope, Marcelle, qu'il dédia l'un des volumes de son théâtre. Lord Holland a écrit sa vie, et la Beaumelle fils a traduit son chef-d'œuvre en 1827.

développer le mot si juste de Sainte-Beuve : « Partout Corneille a rationalisé, intellectualisé la pièce espagnole, variée, amusante, éparse; bigarrée; il a mis les seuls sentiments aux prises. » Ce qui revient à dire :

Que Corneille a réduit l'épopée dramatique, un peu touffue et changeante, du poète espagnol, aux proportions d'un drame véritable, resserré et condensé ;

Que, par suite, il a tout simplifié, sacrifiant à l'intérêt d'une action que contraint la règle des vingt-quatre heures, non seulement certaines situations plus éclatantes qu'utiles, mais encore certains caractères qui ne semblent pas absolument indispensables, comme ceux de la reine, du prince royal, de l'infante même, dont la figure est chez lui beaucoup plus effacée, n'inventant, en somme, que le personnage de don Sanche, et ne l'inventant que pour mieux faire ressortir le personnage de Rodrigue, pour mieux accélérer la crise et préparer le dénouement;

Que tout, sous sa main, a pris une forme abstraite; que l'analyse morale s'est substituée au spectacle extérieur, à tel point que le lieu de la scène, si précis chez le poète espagnol, est presque toujours indéterminé chez le poète français, plus psychologue qu'artiste;

Qu'enfin, tandis que Castro se joue à multiplier les peintures pittoresques, à combiner les antithèses, à raffiner les madrigaux, dans un rythme sonore et léger qui se prête mal à l'expression des grands sentiments, son rival, maniant sans effort le grave alexandrin, dédaigne les frivolités de la galanterie pour glorifier l'amour vrai, et n'a souci de nous peindre que l'héroïsme humain s'exaltant dans l'acccomplissement du devoir.

PREMIÈRE JOURNÉE

La première journée, la seule qui ne dure vraiment qu'un jour, comprend quatre scènes principales.

Scène première. — Rodrigue est armé chevalier dans la chapelle royale de Saint-Jacques, à Burgos. Le roi lui donne sa propre cuirasse, l'infante lui chausse les éperons, et, déjà rivale de Chimène, qui assiste à la cérémonie, sent naître en son âme une tendre admiration pour le jeune héros. Corneille a supprimé cette scène à grand spectacle, qui expliquait mieux le rôle futur de l'infante, mais aussi donnait à ce rôle une importance qu'il s'attache précisément à restreindre.

Scène II. — En plein conseil royal éclate la querelle de don

Gormas et de don Diègue, et c'est devant le roi que don Diègue reçoit le soufflet fameux ; puis l'agresseur se fraye un passage, l'épée à la main, à travers les gardes qui essayent en vain de l'arrêter, et le roi, qui a donné l'ordre de le saisir, donne l'ordre trop prudent de ne pas le poursuivre. Ici encore, notre poète s'est privé volontairement de la pompe d'un spectacle, où la dignité royale, d'ailleurs, pouvait sembler compromise. Le roi pourtant n'est pas loin :

Le comte, en votre cour, l'a fait *presque* à vos yeux.

Mais le dialogue multiple de Castro n'est plus chez Corneille qu'un duo ou même un monologue. « Oui, s'écrie don Diègue, rappelez, rappelez le comte; qu'il vienne remplir la charge de gouverneur de votre fils! » Ce cri, dans le *Cid,* n'est plus qu'une sorte de réflexion amère :

Comte, sois de mon prince à présent gouverneur :
Ce haut rang n'admet pas un homme sans honneur.

Scène III. — Dans la salle d'armes du château de don Diègue, les frères de Rodrigue, Hernan Diaz et Bermudo, s'entretiennent avec le nouveau chevalier. Don Diègue entre, les écarte, détache du mur la grande épée du maure Mudarra, qu'il fait effort pour manier, mais qui, trop lourde, l'entraîne après elle (Corneille dira la chose sans la montrer : Ce fer que mon bras ne peut plus soutenir...). C'est alors que, ne pouvant se venger lui-même, il cherche des vengeurs en ses fils : aux deux premiers il serre rudement les os de la main, mais il ne leur arrache qu'un cri de douleur; à Rodrigue il mord le doigt, et arrache un cri de colère : « Lâchez-moi, mon père, lâchez-moi à la malheure! Lâchez; si vous n'étiez pas mon père, je vous donnerais un soufflet. — Et ce ne serait pas le premier ! — Comment? — Fils de mon âme, voilà le ressentiment que j'adore, voilà la colère qui me plaît, la vaillance que je bénis. » Et d'un côté il lui montre sa joue meurtrie, de l'autre il lui remet l'épée de Mudarra, double réalité que Corneille a remplacée par cette double abstraction :

Enfin, *tu sais* l'affront, et *tu tiens* la vengeance.

L'épreuve sauvage du doigt mordu et le cri sauvage qui échappe à Rodrigue, tiennent en moins de deux vers :

Rodrigue, as-tu du cœur? — Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure.

En revanche, il a donné au monologue lyrique de Rodrigue désespéré un développement plus large et un accent plus humain.

Scène iv. — Comme la querelle, le duel, on le comprend, doit se passer au grand jour et devant tous. En apparence, Corneille suit ici assez fidèlement l'espagnol : « Que me veux-tu? — Je veux te parler : ce vieillard que tu vois là, sais-tu quel il est? — Oui, je le sais. Pourquoi cette question? — Pourquoi? parle bas, écoute. — Dis. — Ne sais-tu pas qu'il fut la vaillance même, l'honneur même? — Eh bien? — Et que ce sang dont mes yeux sont rougis, c'est le sien comme le mien, le sais-tu? — Que je le sache ou non (abrège ton propos), qu'en résulterait-il? — Allons seulement dans un autre lieu, et tu sauras ce qu'il en doit résulter. » Mais qu'y a-t-il de commun, au fond, entre le dialogue français, si vif et si bref, et le dialogue espagnol, si compliqué? Don Gormas, chez Castro, loin d'être seul, se promène, en compagnie d'officiers, d'amis et de domestiques, sur la place où s'ouvrent le palais du roi et la maison de don Diègue. Toujours aussi arrogant, il menace Rodrigue de « mille coups de pied ». Don Diègue n'est pas loin non plus, soutient du geste son fils hésitant, s'impatiente de ses retards, et crie : « Les longs discours émoussent l'épée. » Enfin, Chimène et l'infante, de la fenêtre du palais, sont témoins de tout ; l'une, de plus en plus inquiète, s'efforce en vain de contenir son fiancé menaçant, et reçoit dans ses bras son père blessé à mort, l'autre arrive à temps pour sauver Rodrigue serré de près par les gens du comte. D'où vient que Corneille brise impitoyablement ce cadre si pittoresque? C'est qu'une seule chose le préoccupe : Rodrigue fera-t-il son devoir, et de quelle manière le fera-t-il?

DEUXIÈME JOURNÉE

Scène première. — Chimène et don Diègue se rencontrent aux pieds du roi, l'une pour réclamer le châtiment de Rodrigue, l'autre pour plaider sa cause ; l'une porte à la main un mouchoir teint du sang de son père, testament d'un nouveau genre où elle voit écrite la volonté du mort, à peu près comme Chimène voit son devoir écrit sur la poussière ensanglantée ; l'autre apparaît la face rougie de ce même sang, avec lequel il a lavé — littéralement — la place du soufflet reçu. Dans le *Romancero*, les démarches de Chimène et de don

Diègue sont isolées; en les réunissant, Castro a créé une des plus émouvantes situations de son drame; mais Corneille a trouvé encore à créer après lui : Chimène a chez lui un orgueil moins raide, une sensibilité plus profonde; don Diègue écarte avec dédain la joie brutale qu'inspire la vengeance satisfaite, et parle un langage tout nouveau dans sa mélancolique fierté.

Scène ii. — La première entrevue. Voici la scène où Corneille semble avoir suivi de plus près les traces de son modèle. Caché par Elvire dans une chambre voisine, Rodrigue a entendu les plaintes et les aveux de Chimène; il se montre tout à coup : « Ciel ! Rodrigue, Rodrigue en ma maison ! — Écoute-moi. — Je me meurs. — Je veux seulement que tu entendes ce que j'ai à te dire et que tu me répondes ensuite avec ce fer. » Le reste du couplet de Rodrigue est traduit presque mot à mot : il a longtemps hésité à faire son devoir, et Chimène l'emportait sans doute dans son âme, s'il ne se fût souvenu qu'elle haïrait infâme celui qu'elle avait aimé généreux. Qu'elle fasse son devoir à son tour et venge son père comme il a vengé le sien. Chimène répond comme chez Corneille, non par des reproches, mais par de touchants regrets. Rodrigue, elle l'avoue, s'est conduit en chevalier; mais pourquoi lui apporter cette épée, encore teinte du sang paternel ?

Va-t'en, va-t'en, Rodrigue ! Pour ceux qui pensent que je t'adore, mon honneur sera justifié quand ils sauront que je te poursuis. J'aurais pu justement sans t'entendre te faire donner la mort ; mais je ne suis ta partie que pour te poursuivre, et non pour te tuer. Va-t'en et fais en sorte de te retirer sans qu'on te voie. C'est bien assez de m'ôter ainsi ma vie sans m'ôter encore ma renommée. — Satisfais mon juste désir : frappe. — Laisse-moi... — Ainsi, tu m'abhorres? — Je ne le puis : mon destin m'a trop enchaînée. — Dis-moi donc ce que ton ressentiment veut faire. — Quoique femme, pour ma gloire, je vais faire contre toi tout ce que je pourrai..., souhaitant de ne rien pouvoir. — Ah ! qui eut dit, Chimène? — Ah ! Rodrigue, qui l'eut pensé? — Que c'en était fait de ma félicité? — Que mon bonheur allait périr? Mais, ô ciel ! je tremble qu'on ne te voie sortir... Pars, et laisse-moi à mes peines. — Adieu donc, je m'en vais mourant.

Tout l'admirable duo des amants cornéliens est là sans doute en germe; mais rien n'appartient-il à notre poète? La Chimène espagnole semble beaucoup plus préoccupée de sa réputation que de son amour. Vers la fin seulement arrive le beau retour sur le bonheur disparu : « Ah ! qui eût dit, Chimène ?... — Ah ! Rodrigue, qui l'eût pensé ? » Mais ce n'est qu'un éclair. Dès le début, la Chimène française, avec un douloureux et charmant abandon, ouvre son âme à Rodrigue, et lui laisse voir que ce

dont elle est surtout désespérée, c'est d'avoir perdu Rodrigue en perdant son père. Le duo prend ainsi je ne sais quel caractère plus intime et plus poignant.

Scène III. — Dans un lieu désert, près de Burgos, pendant la nuit, don Diègue attend son fils, qui tarde à venir au rendez-vous. Il s'inquiète déjà, lorsqu'un galop de cheval se fait entendre au loin : « Rodrigue ! — Mon père ! — Est-ce bien vrai, c'est toi que j'embrasse ? Fils, laisse-moi prendre haleine afin de te louer... Beaucoup ! Brave début ! Et ma valeur passée, tu l'as bien imitée. Tu t'es bien acquitté de l'être que tu me dois. Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur, porte ta jeune bouche à cette joue où tu as lavé la tache faite à ma gloire. Mon orgueil s'humilie devant ta jeune valeur. » C'est tout Corneille encore, et certains critiques en profitent pour déclarer qu'il est demeuré au-dessous de son modèle. Assurément le mérite de la priorité doit passer avant tous les autres. On peut y ajouter même, avec Sainte-Beuve, le mérite de la vraisemblance : car il est plus naturel que don Diègue ait indiqué à l'avance un rendez-vous à Rodrigue, et l'on sourit de voir, chez Corneille, le père chercher à tâtons son fils, qu'un miraculeux hasard lui amène. Ajoutons qu'avec la vraisemblance, Corneille a blessé la vérité historique et géographique : il ne s'agit plus de repousser une incursion des Maures, qui ont opéré une razzia très vulgaire du côté des monts d'Oca, dans la Vieille-Castille ; de Burgos, la scène est transportée à Séville, qui ne fut reconquise que longtemps plus tard, mais qui est sur le Guadalquivir, à soixante-seize lieues, il est vrai, de son embouchure. Ainsi le veulent les tyranniques unités de temps et de lieu. Est-ce une raison pour tant humilier Corneille devant son modèle ? Il lui a pris les lignes générales et bien des traits particuliers d'un morceau admirable, soit ! Mais ce morceau, il l'a, pour ainsi dire, transposé. Le thème est le même, non plus le ton, ni l'accent. Un sentiment nouveau apparaît, la mélancolie. Dans l'espagnol, ce qui domine, c'est la joie et l'orgueil du père qui revoit son fils, et qui le revoit vainqueur. A cette explosion de tendresse paternelle et d'aristocratique fierté se mêle quelque amertume chez Corneille. Ce qu'il y a de trouble et d'inquiétude au fond des joies les plus pures, don Diègue le sent et le dit avec éloquence; puis, il oublie tout en voyant Rodrigue, mais Rodrigue n'a rien oublié; et lorsque son père lui parle de l'amour vengé, il songe au bonheur perdu. Gauchement, le vieillard s'efforce de le consoler; ses consolations

maladroites ne font qu'irriter la blessure; il réussit seulement à le distraire de sa douleur en lui montrant un nouveau devoir à remplir. N'est-ce point là un trait vraiment original, et tout l'éclat de la poésie espagnole efface-t-il ce que la scène française contient d'émotion pénétrante?

Les deux scènes suivantes ont été retranchées par Corneille, toujours inspiré par le même motif: elles formaient un spectacle pittoresque, mais n'apportaient rien d'essentiel à la peinture de l'âme humaine. Dans la première, retirée en son château de plaisance, du haut de son balcon, l'infante engage un galant entretien avec Rodrigue qui va combattre les Maures. Dans la seconde, les monts d'Oca sont le théâtre de la bataille attendue: mais cette bataille, qu'on nous passe l'expression, nous est servie par tranches. Première tranche: un roi maure se présente, traînant à sa suite ses prisonniers; il est atteint et vaincu. Seconde tranche: Rodrigue se met à la poursuite des quatre autres rois. Troisième tranche: le combat qui se livre nous est raconté par un berger facétieux et peureux, proche parent de Sancho Pansa, et qui, du sommet d'un arbre où il s'est réfugié, regarde au loin la mêlée; car, ainsi qu'il le remarque, ces sortes de choses demandent à être vues de haut. La scène du balcon, qui mettait en relief le rôle de l'infante, eût gêné Corneille; quant au récit du berger, il est remplacé avec avantage par le plus admirable des récits épiques.

Scène vi. — Le récit de Rodrigue en remplace un autre encore: celui qu'un prince maure prisonnier fait, avant l'arrivée du vainqueur, dans le palais du roi, car le poète espagnol n'a pas jugé qu'un récit fût suffisant. Le goût plus sobre de Corneille a laissé dans la pénombre les rois prisonniers, comme cet infant don Sanche, dont Castro se plaît à nous peindre les colères; si, à la suite du récit, il a, comme Castro, placé une nouvelle démarche de Chimène, il a eu soin de faire d'abord sortir Rodrigue, tandis que, dans l'espagnol, Rodrigue demeure présent, se répand en exclamations passionnées (Ah! pour vos larmes, beaux yeux, je donnerais le sang de mes entrailles!), échange avec Chimène des madrigaux empruntés aux romances, et un long regard qui trahit leur amour. On jugera de quel côté sont la discrétion, le naturel et la profondeur du sentiment.

TROISIÈME JOURNÉE

La troisième journée semble la plus vide de choses. Si l'on

met à part l'épisode, emprunté aux anciens poèmes, du lépreux soigné par Rodrigue et en qui se révèle le bienheureux Lazare, épisode saisissant, mais étranger au vrai sujet de Corneille; si l'on écarte le personnage assez peu intéressant de don Martin Gonzalez, champion de l'Aragon, qui dispute la ville de Calahorra aux Castillans plus encore que Chimène à Rodrigue, que reste-t-il? Trois scènes où Chimène est au premier plan, mais nous étonne plus qu'elle ne nous émeut.

D'abord, une troisième démarche de Chimène — une par journée! — lasse notre attention, que Corneille a plus discrètement ménagée. Trop multipliées, les plaintes de Chimène ne nous touchent guère plus que les rêves sans cesse recommencés de la triste infante. Et ces plaintes sont parfois bien étranges: « Chaque jour je vois passer celui qui tua mon père, l'épée au côté, couvert de riches habits, sur son poing un épervier, monté sur son beau cheval. Sous prétexte de chasser, à la maison de campagne où je me suis retirée il va, vient, regarde, écoute, indiscret autant qu'osé, et, pour me faire dépit, il tire à mon colombier; le sang de mes colombelles a rougi mon tablier. » Quel rapport entre ce Rodrigue si brutal et le Rodrigue des autres journées? Il est clair qu'ici Castro a purement et simplement emprunté le texte d'une ancienne cantilène; c'est comme une fausse note qui détonne dans l'ensemble. Le seul caractère qui nous inspire une réelle sympathie est celui de don Diègue: il sait à quelle épreuve don Arias va soumettre Chimène; il entend le récit de la mort de Rodrigue, fait par un domestique dont Corneille nous a délivrés. Le récit est inventé, il le sait; pourtant il s'émeut: « Ces nouvelles, quoique je les sache fausses, m'arrachent des larmes. »

Un moment trahie par son émotion, Chimène s'est bientôt ressaisie; le combat singulier entre Rodrigue et Martin Gonzalez est décidé. Elle confie à Elvire ses regrets et ses craintes. Mais où donc est Rodrigue, ce Rodrigue dont l'apparition soudaine ouvre la première scène du cinquième acte, la plus originale du drame cornélien? Il ne paraît que dans la dernière scène, et de quelle façon! Chimène vient d'être soumise à une nouvelle épreuve: on lui a successivement annoncé la victoire du champion aragonais et l'arrivée d'un chevalier qui porte la tête de Rodrigue; elle a tout d'abord affecté de se réjouir, puis son désespoir a éclaté. C'est à ce moment que Rodrigue intervient pour tout expliquer: « Tout ce que j'ai fait annoncer, c'est que d'Aragon un chevalier venait pour offrir en hommage

à Chimène la tête de Rodrigue. Or, ce sont là toutes choses bien vraies, car je viens d'Aragon, et je ne viens pas sans ma tête. » Ainsi le drame finit presque en farce. Il est superflu d'ajouter que le roi se hâte d'unir les deux amants, et que Chimène, désarmée, se rend : trois ans écoulés depuis la mort de son père lui permettent d'accepter sans honte un dénouement prévu, qu'elle a tout fait pour retarder.

Il serait puéril de méconnaître les qualités pittoresques, aussi épiques que dramatiques, de l'œuvre espagnole, et de la juger au nom du goût français, que les Espagnols peuvent trouver trop délicat et timide; mais il serait plus puéril encore de faire ressortir ces beautés éclatantes au détriment des beautés plus sévères de Corneille, car toute comparaison équitable des deux pièces met en lumière la pleine indépendance de Corneille vis-à-vis de son modèle. Lui reprocher d'avoir retranché certaines scènes, dédaigné certains traits, c'est lui reprocher d'avoir voulu et su rester original.

V

Diamante.

A tout prendre, ce n'était point le premier venu que ce fier et un peu rude Guilhem de Castro, capitaine de cavaliers gardes-côtes, gentilhomme besoigneux, chargé de famille, et qui écrivait pour vivre. Seulement, il arrivait vingt ans après le *Don Quichotte*, qui parodiait si gaiement les anciens romans de chevalerie, et la pièce de ce provincial parut démodée à Madrid. Au contraire, c'était un fort médiocre poète que Juan-Bautista Diamante, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, grâce à Philippe IV, qu'il était chargé d'amuser et qui fut peut-être son collaborateur.

La pièce de Diamante[1], *el Honrador de su padre* (le fils qui honore son père en le vengeant), longtemps ignorée, eût sans doute continué de l'être, si Voltaire ne l'eût découverte juste au moment où il venait de publier son *Commentaire sur Corneille* (1764), destiné à doter la petite-nièce de l'auteur du *Cid*, un peu, il est vrai, aux dépens du grand-oncle. Ce fut pour lui

1. On la trouvera traduite dans le livre de M. Hipp. Lucas, cité à la Bibliographie.

comme une révélation : aussitôt, au lieu de soumettre un doute au public, il prononce avec autorité le jugement définitif : « Nous avions toujours cru que le *Cid* de Guilhem de Castro était la seule tragédie que les Espagnols eussent donnée sur ce sujet intéressant ; cependant il y avait encore un autre *Cid*, qui avait été représenté sur le théâtre de Madrid avec autant de succès que celui de Guilhem. » Et il ne craignait pas d'affirmer que cet autre *Cid* était antérieur de quelques années à celui de Castro.

Cette insinuation, ou plutôt cette affirmation peu bienveillante devint dès lors article de foi, et passa dans les ouvrages les plus sérieux, dans le *Siècle de Louis XIV*, par exemple. Et pourtant le goût si fin de Voltaire aurait dû le préserver d'une telle méprise. N'est-ce pas lui-même qui, dans ce Commentaire, se charge de démontrer l'incontestable originalité et supériorité de Corneille ? Voici deux remarques que lui inspirent deux des plus belles scènes du Cid :

Dans le *Cid* de Diamante, Rodrigue arrive avec le *garçon gracieux* qui a peint le portrait de Chimène. Rodrigue trouve le portrait ressemblant, et dit au garçon gracieux qu'il est un grand peintre, *grande pintor ;* puis, regardant son père affligé qui tient d'une main son épée et de l'autre un mouchoir, il lui en demande la raison. Don Diègue lui répond : « Aïe, aïe, l'honneur ! » Rodrigue : « Qui est-ce qui vous déplaît ? » Don Diègue : « Aïe, aïe, l'honneur ! » te dis-je. Rodrigue : « Parlez, espérez, j'écoute. » Don Diègue : « Aïe, aïe ! As-tu du courage ? » Rodrigue répond à peu près comme dans Castro et dans Corneille. — Dans la pièce de Diamante, Rodrigue propose au comte de se battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au soleil ou à l'ombre, avec plastron ou sans plastron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. « Ah ! le plaisant bouffon, » reprend le comte.

Au moins eût-il fallu rendre ici justice à Corneille, et, si l'on admettait qu'il fût l'imitateur, lui être reconnaissant de n'avoir pas transformé Rodrigue en matamore grotesque, ni consacré tout le début de son poème à nous instruire des démarches de Rodrigue pour obtenir de l'inflexible Chimène qu'elle laisse faire son portrait par le « garçon gracieux ». Non ; Voltaire aime mieux observer que les belles scènes de Corneille sont prises à Diamante. La Harpe et la plupart des critiques qui ont suivi n'admettent même pas que le doute soit possible. Depuis, on a établi que Diamante était né en 1626, et qu'il n'avait commencé à écrire pour le théâtre que vers l'âge de trente ans : or il n'avait que dix ans quand le *Cid* français triompha, et c'est le *Cid* français qu'il imita, non le *Cid* espagnol, qu'il semble n'avoir pas connu.

Il est vrai qu'il rétablit à Burgos la scène du drame; il est vrai aussi qu'il tient à ne point sembler toujours le copiste servile de Corneille. Ainsi, le *Rodrigue, as-tu du cœur* a paru bien abstrait à ce poète d'au delà des Pyrénées; il l'a traduit, mais il n'a pu se résigner à sacrifier le traditionnel serrement de main; seulement, ici, c'est Rodrigue qui, égaré par la douleur, mord jusqu'au sang la main paternelle. Qu'importe la façon dont tout cela se concilie? Diamante veut être original, et il l'est à sa manière. Il l'est, par exemple, dans le quatrième acte, où il met délibérément de côté ce pauvre don Sanche, emprunté à Corneille, mais non utilisé. C'est Chimène elle-même qui, l'épée à la main, défend Rodrigue prisonnier et condamné à mort. Mais la condamnation à mort et la prison ne sont qu'une comédie dont toute la cour est complice, et Chimène, ainsi trahie, doit céder. Pour le reste, Corneille est suivi pas à pas; Diamante n'est qu'un médiocre traducteur. C'est ainsi, remarque M. Viguier, que le premier acte de Corneille, qui doit à peine vingt vers à Castro, se retrouve tout entier dans la maladroite imitation de Diamante.

Que reste-t-il donc de l'accusation étourdiment soulevée par Voltaire? Un fait curieux, mais des plus honorables pour Corneille : l'imitateur de Castro a été imité à son tour par Diamante; le poète qui s'est inspiré des auteurs espagnols a mérité qu'on s'inspirât de lui en Espagne. A partir de 1636, il n'y eut plus qu'un *Cid,* et c'est le sien.

VI

Le « Cid » français. — Part de l'intérêt contemporain. L'espagne. — Le point d'honneur.

Depuis longtemps Corneille subissait, comme la plupart de ses contemporains, l'influence de la littérature espagnole : celles de ses œuvres qui précèdent le *Cid* en font foi. C'est se tromper que de croire à une sorte de coup de théâtre, de révélation soudaine qui aurait ouvert au poète un monde encore tout nouveau pour lui. Pour la première fois, sans doute, il se mesurait avec un auteur espagnol; mais l'auteur tragi-comique de *Clitandre* et de l'*Illusion*, l'imitateur de Sénèque dans *Médée*, était mieux préparé qu'on ne le croit d'ordinaire à cette rivalité, d'où sortit son premier chef-d'œuvre. C'est dire que nous faisons un cas médiocre de l'anecdote citée partout sur la foi du P. Tourne-

mine, et d'après laquelle la France devrait le *Cid* à un conseil donné par M. de Châlon, ancien secrétaire des commandements de la reine mère, retirée à Rouen. Même si on accepte sans réserve ce témoignage, il faut supposer que l'entretien de Corneille avec M. de Châlon est antérieur à l'*Illusion comique,* pièce déjà tout espagnole; il faut expliquer ensuite comment Corneille passa, la même année, de l'*Illusion* au *Cid,* et faire honneur de ce brusque progrès à son génie.

Ce génie, on l'a souvent remarqué, avait bien des ressemblances avec le génie chevaleresque de l'Espagne. L'Espagne était à la mode au théâtre, dans les romans, à la cour : les uns lui empruntaient sa fantaisie picaresque, les autres ses fictions héroïques et grandioses, ou ses jeux d'esprit et ses emphatiques redondances. Battus à la frontière, chassés de Corbie cette année-là même, les Espagnols prenaient leur revanche dans la littérature; toute une armée de mots espagnols faisait invasion dans la langue française. Les modes espagnoles étaient les modes du beau monde. Il n'en faut pas tant pour comprendre avec quelle avidité Corneille dut lire les *Comedias nuevas* de Castro. Mais ce qui est remarquable, c'est que l'enthousiasme n'exclut pas chez lui la réflexion indépendante; c'est qu'il ne se laissa pas éblouir par la fantaisie pittoresque d'un poème plus épique que dramatique, et qu'à mesure qu'il lisait et admirait, le drame espagnol de l'honneur pur se transfigurait en lui et devenait le drame tout français de l'honneur et de l'amour mis aux prises. L'amour! il apparaissait déjà sans doute chez Castro et, avant lui, chez l'historien Mariana; mais ce qui n'était que l'accessoire devient l'essentiel chez Corneille, et la galanterie castillane devient la passion héroïque, la passion qui se connaît, et, se connaissant, se sacrifie.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas téméraire de supposer qu'à cet engouement pour les choses d'Espagne le *Cid* dut une partie de son succès près des contemporains, malgré la guerre qui opposait l'Espagne à la France, ou peut-être à cause d'elle. En Espagne, d'ailleurs, comme en France, régnait la religion du point d'honneur. Peut-être est-ce à la fierté chevaleresque des mœurs espagnoles que les mœurs françaises sont redevables de cette délicatesse qui adoucit peu à peu la rudesse des procédés anciens. Dès 1602, Henri IV avait dû interdire le duel sous peine de mort, et constituer un tribunal d'honneur, composé de maréchaux de France, dont la sentence était souveraine. C'est que le mal exigeait un remède énergique. De 1598 à 1607,

suivant Lestoile, il n'y eut pas moins de sept à huit mille gentilshommes tués dans des affaires d'honneur. Au moment où Richelieu (dont le frère aîné avait péri dans une de ces rencontres) arriva au pouvoir (1624), le scandale s'étalait aux yeux de tous : on se battait de jour sur les places publiques ; on s'y battait de nuit, aux flambeaux. Deux ans après, Richelieu faisait signer par le roi un édit qui aggravait l'édit de Henri IV, et supprimait toutes les exceptions jusque-là tolérées : pour n'avoir pas pris assez au sérieux l'édit de 1626, les comtes de Montmorency-Bouteville et des Chapelles furent décapités en place de Grève, neuf ans avant l'année du *Cid*. Mais la toute-puissance de Richelieu se brisa contre une tradition plus forte que les lois. Tout le XVIIe siècle, surtout dans sa première partie, fut en proie à la folie du duel ; les arrêts souvent renouvelés de Louis XIV ne triomphèrent pas du préjugé qu'attaquaient encore Bossuet et Bourdaloue.

Tout un siècle donc a été en proie à cette fièvre de l'honneur, et les délicatesses étranges d'un point d'honneur souvent chimérique ont passionné les fils des premiers spectateurs du *Cid*, comme elles avaient passionné leurs pères. Le montrer, c'est mieux faire comprendre, non seulement l'intérêt actuel et contemporain qui s'attachait au drame cornélien en 1636, mais encore la popularité dont il ne cessa de jouir ensuite pendant le siècle entier. Au contraire, à mesure qu'on avance dans le XVIIIe siècle, le *Cid* est moins compris, nous ne disons pas dans ses parties éternelles, que les connaisseurs admirent toujours, mais dans son esprit. La religion de l'honneur chevaleresque s'est attiédie, et dans le siècle de Voltaire les fiers accents de de don Diègue trouvent moins d'écho.

VII

L'action. — Les unités de temps et de lieu.

Que venaient-ils chercher au théâtre, en 1636, ces spectateurs qui devaient assister bientôt à la plus émouvante des tragi-comédies, la Fronde ? Beaucoup moins un fidèle tableau d'histoire, ou même une peinture vraie de l'âme humaine (car leur goût encore mal formé en sentait assez confusément le prix), que des émotions vives et de leur temps. L'exactitude du costume et du décor les préoccupait médiocrement.

Il est trop clair pour nous que les personnages du *Cid* n'ont pas plus le langage et les mœurs que le costume du moyen âge; et pourtant, parmi tant de griefs, Scudéry et l'Académie ont oublié celui-là.

Ils n'ont pas semblé s'apercevoir davantage des libertés que Corneille avait prises avec l'histoire et la géographie. Séville, capitale de l'Andalousie, royaume indépendant alors, et reconquis sur les musulmans deux siècles après par Ferdinand III le Saint, est substituée à Burgos, capitale de la Castille. « J'ai été obligé à cette falsification, dit Corneille lui-même, pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'armée ne pouvait venir sitôt par terre que par eaux, » c'est-à-dire, selon le mot spirituel de Sainte-Beuve, pour avoir la ressource d'une marée complaisante à la règle des vingt-quatre heures. C'est près de Burgos, dans les monts d'Ocra, que le Cid vainquit les Maures, et l'histoire dit qu'il mit plusieurs années à les vaincre. Mais s'il n'est pas vainqueur sur place et en vingt-quatre heures, que deviennent les unités?

Ces unités, dont on sait qu'Aristote n'a donné nulle part une formule nette et complète, et qu'après Heinsius, Mairet définit dans un discours sur la poésie mis en tête de sa *Silvanire* (1625), non de sa *Sophonisbe,* comme le dit Voltaire, les Espagnols les avaient déjà discutées; Jodelle avait entrevu au moins l'une d'elles, celle du temps, et Desmarets devait écrire dans ses *Visionnaires :*

Il faut poser le lieu, le jour, qu'on va choisir.

L'auteur du *Cid* reconnaissait et respectait la loi nouvelle, puisqu'il s'appliquait à la tourner. A plusieurs reprises, il ne fait pas difficulté d'avouer que la règle des vingt-quatre heures presse trop les incidents de sa pièce et que la vraisemblance y est un peu forcée. Il est vrai qu'il essaye de masquer les vides de l'action en imaginant des scènes épisodiques, assez mal rattachées à l'action principale, ou en jetant sur une situation fausse ou forcée un vers éclatant, qui en voile les côtés faibles. Eh quoi! Rodrigue va combattre don Sanche au sortir de la bataille contre les Maures? Oui :

Rodrigue a pris haleine en vous la racontant.

C'est don Diègue qui le dira en un de ces vers héroïques qui semblent si naturels dans sa bouche. On admire le cri

sublime, et l'on oublie l'invraisemblance, sur laquelle le roi rappelle à tort notre attention, en sollicitant pour Rodrigue quelques heures de repos. Corneille avouait plus tard cette maladresse : « Cela n'a servi qu'à avertir le spectateur... Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde[1]. » Le spectateur complaisant ne demande pas mieux, en effet, que d'être dupé, à condition qu'on l'occupe et qu'on l'entraîne; mais les scènes intermédiaires et languissantes lui laissent le loisir de la réflexion. Il réfléchit donc, et il est épouvanté de l'activité qu'ont déployée les héros cornéliens : à supposer que la querelle de don Diègue et de don Gormas ait eu lieu vers le milieu de la première journée, que don Gormas ait été provoqué et tué par Rodrigue vers le soir, que Chimène ait eu le temps de faire près du roi sa démarche avant la nuit, qu'à la nuit enfin don Diègue ait revu son fils et l'ait envoyé combattre les Maures, que la bataille nocturne ait duré trois heures, comme le veut Corneille (car ses personnages, on l'a observé, ont toujours la montre en main), il faut le plaindre d'avoir dû ensuite revenir en hâte au palais, faire devant la cour ce long récit épique de son premier exploit, accepter un nouveau combat contre don Sanche, le désarmer et l'envoyer à Chimène. Ajoutez que ce grand guerrier trouve encore le temps d'être l'amant idéal, et que l'admirable entrevue du cinquième acte a sa place entre deux combats. « Chez Corneille, disait Fauriel, on dirait que tous les personnages travaillent à l'heure, tant ils sont pressés de faire le plus de choses dans le moins de temps. »

Pourtant, grâce aux invraisemblances accumulées, l'unité de temps était saine et sauve. Il n'en était pas de même pour l'unité de lieu. Où se passe l'action du *Cid?* Partout et nulle part. Les personnages entrent et sortent sans s'apercevoir. En reconnaissant que l'unité de lieu ne lui a pas « donné moins de gène » que l'unité de temps, Corneille écrit : « Tout s'y passe dans Séville, et garde ainsi quelque espèce d'unité de lieu en général; mais le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue et place publique[2]... » Et il se vante d'avoir gardé le silence sur plusieurs détails assez délicats qui l'eussent forcé à préciser

1. *Discours de la tragédie.*
2. *Examen du Cid.*

trop le lieu de la scène; il affirme que cet artifice lui a réussi. Ailleurs, il y insiste : « Le *Cid* multiplie les lieux particuliers sans quitter Séville; et comme la liaison des scènes n'y est pas gardée, le théâtre, dès le premier acte, est la maison de Chimène, l'appartement de l'infante dans le palais du roi, et la place publique; le second y ajoute la chambre du roi, et sans doute il y a quelque excès dans cette licence ; » mais cet excès peut être corrigé si l'on ne change la décoration que d'un acte à l'autre, jamais dans le cours du même acte, si l'on indique seulement le lieu général : « Cela aiderait à tromper l'auditeur[1]. » Ainsi, pour Corneille, l'unité de lieu, c'était la nullité de lieu.

VIII

L'unité d'action. — Analyse du « Cid ».

Dans *Horace*, les unités de temps et de lieu seront plus scrupuleusement observées. Mais si l'on écarte les règles factices pour ne retenir que la règle éternelle, celle de l'unité d'action, le *Cid* l'emporte sur *Horace*.

Non que les hors-d'œuvre en soient absents : s'il les excluait, le *Cid* ne serait pas une vraie tragi-comédie. Corneille lui-même reconnaissait l'inutilité de certains épisodes; mais nulle part il ne croit utile de justifier l'unité d'action, que personne n'a sérieusement contestée. Qu'on élague tel détail superflu, tel épisode encombrant, l'ensemble reste indestructible. Tout se passe dans l'âme de Chimène et de Rodrigue, et le drame entier peut se résumer en quelques lignes.

Acte premier. — A la veille d'être unis, deux amants sont séparés par une querelle soudaine qui éclate entre leurs pères. Don Gormas, pere de Chimène, soufflette don Diègue, père de Rodrigue. Pour venger son père, Rodrigue doit tuer le père de Chimène ; placé entre son devoir et sa passion, il se décide à faire son devoir.

Acte II. – Rodrigue fait son devoir et tue le père de Chimène; mais Chimène fait son devoir à son tour, et demande au roi la tête de Rodrigue.

Acte III. — Tous deux se rencontrent, se lamentent, mais,

1. *Discours des trois unités.*

loin de regretter d'avoir fait leur devoir, s'en félicitent mutuellement. Un nouveau devoir s'offre à Rodrigue : après avoir vengé son père, il doit sauver sa patrie, menacée par une invasion des Maures.

Acte IV. — Ce second devoir accompli, Rodrigue est plus que jamais admiré, c'est-à-dire aimé de Chimène ; mais Chimène s'élève jusqu'à lui en accomplissant une seconde fois son devoir, en réclamant la vie de Rodrigue et en acceptant don Sanche pour champion.

Acte V. — Dignes l'un de l'autre désormais, ils peuvent s'avouer à eux-mêmes leur amour grandi par tant d'épreuves; mais Chimène, inflexible jusqu'au bout, même lorsqu'elle est désarmée, ne s'en laisse arracher que par surprise un aveu public; Rodrigue, vainqueur des Maures, vainqueur de don Sanche, s'il est sûr d'être aimé, n'est pas sûr d'être heureux, et le spectateur est réduit à espérer du temps, avec le roi, la réalisation de ses espérances.

Rêver le bonheur, y toucher, se trouver soudain en face d'une nécessité inexorable, se quitter alors, quoi qu'il en coûte, marcher droit au devoir par des routes opposées, puis se retrouver au bout de la route parcourue, se voir unis précisément par ce qui devait vous séparer, à force d'être grand reconquérir le droit d'être heureux, c'est là tout le *Cid*. C'est pour mettre en lumière l'essentiel du drame français et humain que Corneille a élagué le superflu du drame espagnol. A quoi bon s'inquiéter du reste ? Faisons, comme le poète lui-même, deux parts dans le chef-d'œuvre : la part des longueurs et des taches; pour tout dire, la part de la tragi-comédie ; et la part de la passion héroïque, c'est-à-dire de la tragédie, dont le *Cid* est le premier modèle.

IX

Part de la tragi-comédie. — Le caractère de don Sanche.

Le *Cid* est une tragédie encadrée dans une tragi-comédie. Au centre se dressent les grandes figures de Rodrigue, de Chimène et de don Diègue, que l'ironie ne saurait même effleurer; mais autour d'elles sont groupées d'autres figures secondaires, destinées à en faire ressortir la hauteur par le contraste de leur médiocrité. C'est ainsi que don Sanche et le

roi sont opposés à Rodrigue, l'infante et Elvire à Chimène, le comte à don Diègue. Plus que dans les tragédies classiques qui suivront, la réalité se mêle ici à l'idéal, le sourire tempère l'admiration. C'est que le *Cid*, placé entre l'*Illusion comique* et *Horace*, résume dans un chef-d'œuvre les beautés pittoresques de la tragi-comédie expirante, autant qu'il annonce les beautés sévères de la tragédie, encore incertaine de sa fortune.

Don Sanche et l'infante ont ce trait commun d'être des amants malheureux. Or, dans la tragi-comédie comme dans le roman, on le sait, les amants malheureux sont facilement ridicules, lorsqu'ils ne sont pas odieux. Valère, Maxime, Attale, n'échappent pas à cette sorte de prédestination, et si Sévère s'y soustrait, c'est qu'il est aimé d'abord. Comment don Sanche n'aurait-il pas subi la loi commune? Être le rival de Rodrigue, c'est être voué d'avance à un rôle sacrifié; de plus fiers souffriraient d'un tel voisinage. Du moins ne mérite-t-il pas le mépris qui s'attache à un Maxime. Chose curieuse! Si l'on s'en rapporte à ce que dit de lui Elvire au début de la pièce, il est à peu près du même âge que Rodrigue, et cependant près de Rodrigue il paraît un enfant. C'est qu'il reste, pour ainsi dire, stationnaire, pendant que Rodrigue s'élève de plus en plus au-dessus de tous les autres et au-dessus de lui-même. Aux derniers actes, le Cid s'est déjà révélé; déjà il est un héros, mûr pour les grandes choses; don Sanche est resté un galant homme. Mais l'héroïsme est l'exception et don Sanche n'est pas un lâche. Non, ce n'est pas un lâche, celui qui, plus inexpérimenté encore que bouillant (car c'est la première fois qu'il se bat) choisit tout d'abord pour adversaire le vainqueur des Maures.

> Faites ouvrir le champ, vous voyez l'assaillant:
> Je suis ce téméraire, ou plutôt ce vaillant.

« Lui aussi, le pâle don Sanche, dit Sainte-Beuve, il a chez Corneille son premier mouvement et son éclair. » Est-ce bien « son premier mouvement »? Qu'on lise la scène II de l'acte III, on sera moins sévère que Sainte-Beuve. Devant le roi offensé, alors que tous accusent la hauteur inflexible du comte, don Sanche le défend. Ce n'est point l'amant seul qui parle en faveur du père de Chimène; c'est aussi le gentilhomme indépendant, passionné pour l'honneur, dédaigneux de toutes les « submissions » et satisfactions équivoques, toujours prêt à

porter la main à la garde de son épée : « Voici qui répondra ! » Ne va-t-il pas, dans sa fougue juvénile, jusqu'à offenser le roi? Ne se fait-il pas imposer silence? Alors même, n'ose-t-il point parler encore, et dire que le comte obéirait, « s'il avait moins de cœur »? Gentilhomme de race, il a horreur de la procédure et des lenteurs de la justice :

> Souffrez qu'un cavalier vous venge par les armes;
> La voie en est plus sûre et plus prompte à punir.

Par là il n'est pas inutile à l'intérêt de l'action, quand il ne ferait que redoubler la douleur et l'embarras de Chimène. Mais cet héroïsme d'emprunt ne tient pas; don Sanche n'a que de beaux mots et de beaux gestes. Son rôle, assez piteux pendant la scène de la méprise, ne se relève pas au dénouement. Il prend trop vite son parti de la défaite qui lui enlève Chimène ; bien plus, il s'en félicite, avec une sérénité inattendue; il se déclare trop heureux de réunir deux amants si parfaits. En vérité, on lui souhaiterait l'humeur moins facile.

X

Le caractère de l'infante.

L'utilité dramatique du rôle de don Sanche est donc, d'une part, de compliquer les difficultés de la situation et d'accroître nos inquiétudes, sans les pousser trop loin cependant, car, après l'aveu de Chimène, la victoire de Rodrigue ne fait doute pour personne; d'autre part, de nous inspirer une plus haute idée de Chimène, dont le cœur mérite d'être ainsi disputé. En peut-on dire autant de l'infante? On l'a prétendu, car elle aussi, semble-t-il, crée un nouvel obstacle au bonheur des deux amants, elle aussi contribue à rehausser le mérite de Rodrigue.

Napoléon regrettait qu'on supprimât à la représentation le rôle de l'infante, et niait que ce rôle fût inutile : « Tout au contraire, observait-il, le rôle de l'infante est fort bien imaginé; Corneille a voulu nous donner la plus haute idée du mérite de son héros, et il est glorieux pour le Cid d'être aimé à la fois par la fille de son roi et par Chimène. Rien ne relève ce jeune homme comme ces deux femmes qui se disputent son cœur. »

Il n'est pas impossible assurément que Corneille ait songé à grandir Rodrigue par ce double amour; mais il n'a invoqué nulle part cette excuse, et l'on a vu qu'il faisait assez bon marché de ce personnage épisodique. Ne soyons pas plus cornéliens que Corneille, et n'oublions pas qu'on a pu retrancher au théâtre le rôle entier de l'infante sans que l'action en souffrît beaucoup, sans même que le public prît garde à cette coupure, qui rendait le drame plus clair et plus vif.

Il est vrai que le caractère de l'infante est beaucoup plus précis et plus vivant dans l'espagnol; tandis que Corneille, suivant la remarque de Sainte-Beuve, n'a guère peint que le sentiment de l'amour par en opposition avec celui du devoir ou de la dignité, Castro avait donné une physionomie personnelle et touchante à cette princesse orpheline, qui n'est pas aimée de son frère, qui se sent isolée et cherche un protecteur; c'est elle qui chausse les éperons à Rodrigue lorsque Rodrigue est armé chevalier, elle qui lui sauve la vie en arrêtant la poursuite des gens du comte, après le duel; elle qui, du haut de son balcon, adresse ses plus tendres souhaits au futur vainqueur des Maures.

Pourquoi Corneille a-t-il conservé ce rôle en l'affaiblissant? Au moment où il créait le caractère de don Sanche, il ne pouvait songer à supprimer celui de l'infante; car don Sanche et l'infante, vis-à-vis de Rodrigue et de Chimène, c'est la réalité vis-à-vis de l'idéal. Cette réalité, sans doute, en plus d'un moment, est encore digne de la tragédie. L'infante a sa fierté : si elle aime Rodrigue, c'est qu'elle l'admire; par là elle est cornélienne :

> Je n'aime plus Rodrigue, un simple gentilhomme.
> Non, ce n'est plus ainsi que mon amour le nomme;
> Si j'aime, c'est l'auteur de tant de beaux exploits,
> C'est le valeureux Cid, le maître de deux rois.

Ce héros, à force d'exploits, ne finira-t-il pas par la mériter un jour? Elle l'espère, du moins; son imagination féconde rêve déjà pour Rodrigue les destinées les plus merveilleuses. Belles chimères, que la douce ironie de la suivante Léonor réduit bientôt à néant, qui déplairaient si Rodrigue prenait sa part en ces illusions romanesques, si, comme le Carlos de *Don Sanche*, il s'élevait peu à peu jusqu'à la princesse. Mais il ignore cet amour, et, s'il en était instruit, il ne saurait le partager : son âme tout entière n'appartient-elle pas à Chimène?

De là cette froideur d'une passion désormais sans issue. Qu'importe, en effet, que cette passion soit sacrifiée au devoir? Nous savons trop que le sacrifice est nécessaire, et qu'un seul dénouement est possible; nous sourions quand, avec un grand étalage de générosité, elle veut bien « donner » à Chimène un cœur qui n'a pas attendu sa permission pour se livrer. On l'a remarqué, cette trop généreuse infante passe son temps à donner ce qui ne lui appartient pas. Mais ce qu'on n'a pas assez remarqué peut-être, c'est qu'à travers tant de déclamations et de lamentations diverses, elle garde l'esprit assez libre pour suivre les calculs d'une diplomatie plus ingénieuse que désintéressée. Elle aime tendrement Chimène, elle déplore son malheur, et pourtant elle en éprouve « un plaisir secret » et l'avoue. Ces sentiments compliqués sont très humains, et un la Rochefoucauld en expliquerait sans peine la contradiction apparente. Il y a plus : cette séparation des deux amants, dont son esprit est « charmé », elle travaille elle-même à la rendre définitive; mais elle y travaille avec une gaucherie naïve, qui compromet le succès de ses artifices, en laissant voir trop à découvert le mobile qui les inspire. Une scène presque comique par le ton est la scène II de l'acte IV : la charitable infante y fait subir à Chimène un véritable interrogatoire. Il lui importe de savoir à quel point Rodrigue est aimé encore, et dans quelle mesure elle peut espérer; mais Chimène ne se laisse point arracher son secret. Toujours obligeante, l'infante propose alors un moyen de tout concilier. Pourquoi s'obstiner dans une vengeance devenue impossible? Pourquoi réclamer du roi la tête du vainqueur des Maures, désormais assuré de l'impunité? Chimène a en sa possession une vengeance plus sûre et plus cruelle : qu'elle laisse à Rodrigue la vie et lui ôte son amour, Rodrigue sera trop puni. Par cette habile combinaison, l'infante, d'un côté, met Rodrigue à l'abri de tout danger, de l'autre le détache de Chimène et le garde tout pour elle. Comment ne pas sourire de ces roueries ingénues?

Si l'on se demande, en dernier ressort, pourquoi Corneille a maintenu le personnage de l'infante, alors qu'il supprimait ceux de l'infant et de la reine, nous répondrons : précisément parce qu'il a créé le personnage de don Sanche, manifestant ainsi l'intention de conserver au *Cid* le caractère d'une tragi-comédie romanesque. Combien de héros de romans traînent après eux ces princesses lamentables! S'il a voulu compliquer

l'action, il y a réussi, mais au détriment de la simplicité et de la vivacité du drame ; s'il a voulu doubler l'intérêt, il a échoué. Qui s'intéresse aux espérances et aux douleurs de l'infante ? Qui prend au sérieux le combat tout abstrait qui se livre dans son âme entre la passion et le devoir ? Qui voit en elle une dangereuse rivale de Chimène ? Au théâtre, ce rôle fait longueur ; à la lecture, il est froid encore, mais offre un sujet d'étude curieuse : car Chimène, qui aime, souffre et se sacrifie, nous apparait plus grande entre l'infante, cette vivante élégie, transportée dans le drame, et la « gouvernante » Elvire, vraie suivante de tragi-comédie, dont les amants recherchent la faveur.

XI

Le caractère du roi.

Le père de l'infante, don Fernand, à de certains moments, ressemble plus à un juge de paix qu'à un roi ; mais il y a quelque chose d'aimable et de touchant dans cette bonhomie même, dans cet effort sincère pour tout concilier. S'il est quelque peu embarrassé entre Chimène et don Diègue, c'est que jamais situation ne fut plus embarrassante : tous deux n'ont-ils pas également raison ? Il voit le pour et le contre ; il ne veut pas, il ne peut pas, en condamnant don Diègue offensé et vengé, blesser l'orgueil légitime de la vieille noblesse ; mais il a pour Chimène affligée des consolations toutes paternelles :

> Prends courage, ma fille, et sache qu'aujourd'hui
> Ton roi te veut servir de père au lieu de lui.

Cette aimable et haute bonté a quelque chose de chevaleresque, et M. Jules Janin a pu comparer don Fernand à Henri IV. Mais Henri IV était plus prompt à se décider et à agir. Ce n'est pas lui qui, menacé d'une attaque de l'ennemi, se fût contenté de faire doubler la garde : il y a grande apparence qu'il y aurait été voir lui-même. Don Fernand reste discrètement dans son palais, de peur d'alarmer les bons habitants de Séville. Si les Maures sont vaincus, c'est sans sa permission ; il en est surpris et ravi. Sur ce point, l'aveu de Corneille, dans son *Examen,* suffira : « Le roi est inexcusable de laisser tout faire à Rodrigue. » Timidement, Corneille essaye de justifier sur les

autres points cet administrateur prudent, qui fait tous ses efforts pour s'élever à la dignité de roi de tragédie : « Je dois agir en roi, » mais qui n'y réussit pas toujours. Il est certain que chez Castro déjà le roi constatait mélancoliquement l'impuissance de l'autorité royale. « Je suis un roi mal obéi. » Premier roi de Castille, moins puissant que ne l'ont été ses successeurs, et surtout qu'on ne l'est en France en ce XVIIe siècle « où l'autorité royale est plus absolue », don Fernand peut et doit « agir plus mollement » que ne le faisait même un Louis XIII appuyé sur un Richelieu. Mais certains autres traits de don Fernand, par exemple sa défiance un peu sceptique des jugements de Dieu, son horreur des duels, sont d'un roi moderne plus que d'un roi du moyen âge. Ce caractère est donc formé d'éléments contradictoires.

Toutefois, il ne faudait pas exagérer sa faiblesse : il sait, quand il le faut, prendre une résolution et s'y tenir; cette indulgence conciliante n'exclut pas la fermeté. Il laisse parler trop librement peut-être don Sanche, qui défend le comte; mais dès que don Sanche dépasse la mesure, il lui impose silence. Il accepte le même don Sanche comme champion de Chimène; mais il exige en même temps que Chimène épouse le vainqueur. Caprice injuste de despote, disent certains critiques, qui s'indignent tour à tour et de la faiblesse et de la fermeté du prince. Non, mais sage précaution d'un roi qui veut en finir avec ces contestations éternelles, d'un politique qui d'avance sait à merveille qui sera le vainqueur, d'un ami et d'un père qui connaît l'amour de Rodrigue et de Chimène l'un pour l'autre, qui dicte moins une volonté qu'il ne donne un conseil et qui, à la fin de la pièce, satisfait de voir ses espérances réalisées, oublie à dessein d'imposer un dénouement qu'il a préparé. Il est vrai qu'il l'a préparé par la scène de l'épreuve, qui arrache à Chimène l'aveu de son amour, et qui appartient à la tragi-comédie pure. On sourit de le voir tendre à Chimène un piège innocent, se réjouir de l'y voir tomber, et prendre plaisir ensuite à la détromper. Mais d'où vient que cette scène paraisse, au début, si peu tragique, malgré la situation pénible où Chimène s'y trouve placée? C'est qu'elle vient après le récit épique de Rodrigue. Là est le malheur de don Fernand : il est pris entre deux héros qui font résolument leur devoir. Un peu gêné par ce voisinage, il fait son devoir aussi sans doute, mais à sa manière, qui n'est pas héroïque.

Malgré tout, si on ne peut l'admirer, on l'aime. M. Nisard remarque que don Fernand est, avec le Félix de *Polyeucte* et l'Aristie de *Sertorius*, le type le plus adouci de ce mélange de la vérité historique et de la vérité bourgeoise, qui est un des vices du théâtre espagnol. Mais don Fernand n'a pas ces sentiments bas, dont Félix rougit, en les confessant, et qu'étalera plus tard, avec une trivialité si ingénue, le Prusias de *Nicomède*. Aux prises, comme eux, avec de sérieux embarras, il en sort plus dignement. Ce rôle de demi-caractère n'est pas déplacé dans un drame où la vertu tragique la plus haute est suffisamment représentée par cette trinité de héros : don Diègue, Rodrigue, Chimène.

XII

Part de la tragédie. — L'héroïsme. — Don Diègue.

Bien qu'il ait certains traits d'un capitan de tragi-comédie, et qu'à certains moments il semble assez proche parent du matamore de l'*Illusion comique*, don Gormas est inséparable de don Diègue, dont sa jactance emphatique fait valoir la mâle simplicité. C'est cette jactance pourtant qui a choqué la délicatesse trop scrupuleuse de Vauvenargues. Il cite les vers fameux de la querelle et ajoute, bien sévèrement : « Il n'y a peut-être personne aujourd'hui qui ne sente la ridicule ostentation de ces paroles. Il faut les pardonner au temps où Corneille a écrit et aux mauvais exemples qui l'environnaient. » Corneille a-t-il besoin qu'on plaide ainsi les circonstances atténuantes en sa faveur? N'a-t-il pas voulu précisément donner au comte cette « ridicule ostentation » qui rendra le soufflet vraisemblable et la punition du soufflet nécessaire? Ne sent-on pas combien cruelle est l'ironie qui se cache sous ces paroles hautaines? Le vieux don Diègue ne peut plus donner au prince que des leçons; mais que sont les leçons auprès des « exemples vivants » que lui eût montrés don Gormas? A sa vaillante maturité il compare la vieillesse languissante de son heureux rival; il l'accable de son dédain; il pousse la cruauté jusqu'à lui vouloir imposer une tâche qu'il le sait incapable de remplir. Cette hauteur d'orgueil explique la promptitude de l'offense, sans en excuser la brutalité. Elle explique aussi que don Gormas reste, jusqu'au bout, inflexible,

et brave la justice royale, en seigneur féodal qui voit dans son souverain le premier de ses égaux :

> Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi...
> Tout l'État périra, s'il faut que je périsse.

Cependant, comme il ne faut pas que le père de Chimène nous semble trop odieux et que sa mort soit trop souhaitée, le poète n'a pas fait un méchant homme de son trop bouillant guerrier; il lui a prêté des regrets tardifs sans doute et stériles, puisque tout se borne aux paroles, mais opportuns au moment où Rodrigue va venir. N'est-ce pas à dessein aussi que dans la scène de la querelle, vers la fin, il a donné à la fierté, d'abord si sereine, de don Diègue, je ne sais quoi de légèrement agressif? Poussé à bout par les insolentes bravades du comte, il lui jette à la face le mot sanglant qui fait éclater l'orage :

> Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas.

Après avoir été provoqué, il semble provoquer à son tour. Ce n'est là sans doute qu'une nuance fugitive; mais elle mérite d'être fixée, puisque l'effet de cette vive répartie est si tragique. « Un homme tel que moi, » dira don Gormas; mais don Diègue a déjà dit : « Un père tel que moi! » L'orgueil de tous deux serait-il donc égal, et ne différerait-il que par l'expression, si arrogante chez l'un, si simple et si ferme chez l'autre? Cette différence ne tient-elle pas elle-même à la différence des âges? Apaisé par la vieillesse, don Diègue n'atteint-il pas avec moins d'efforts à cette sérénité de pensée et de langage jusqu'où le comte, moins maître de lui, n'est pas encore monté? L'Académie, qui s'y connaissait, refusait à don Diègue la modestie, et il est certain que la langue énergique et brève de ce vieillard cornélien garde une allure assez hautaine. Le plaidoyer qu'il oppose au réquisitoire de Chimène a bien des traits d'un orgueil légitime, naïvement étalé. Mais précisément ce qui est vanité fanfaronne chez le comte est orgueil chez don Diègue, et c'est de lui qu'on peut dire, avec la Rochefoucauld, que « la fierté est l'éclat et la déclaration de l'orgueil ». Tandis que le comte ne songe qu'à lui-même et qu'à ses propres exploits, don Diègue associe ses aïeux à sa gloire passée, à sa honte présente, et fait mieux comprendre ainsi la grandeur de l'outrage dont il est victime. C'est toute une race qui a été outragée en lui, c'est toute une race que Rodrigue a

le devoir de défendre. Rien d'égoïste dans cette religion de l'honneur, dont le vieillard est un dévot; rien d'étroitement personnel dans ce désespoir, qui a de quoi nous surprendre aujourd'hui. Eh quoi! il suffira de l'emportement d'un matamore pour rendre ce vieux serviteur de l'État « indigne » de la charge à laquelle il se reconnaît lui-même tant de titres, pour faire de lui « le dernier des humains », pour le charger « d'infamie »? Et du même coup son fils sera déshonoré? Et l'offenseur lui-même louera ce fils de ne pas vouloir survivre à l'honneur de son père? Étrange susceptibilité du point d'honneur! L'Académie et Scudéry déjà comprenaient mal la délicatesse de ce culte superstitieux, et ne voyaient point comment le « front » d'une race entière pouvait rougir de l'affront fait à un seul. C'est que la mémoire était perdue de ces « gestes » épiques dont nos vieilles chansons content l'histoire, de ces familles où les héros se sentent solidaires, où les pères lèguent aux fils un patrimoine d'honneur, qu'il faut garder intact pour le transmettre aux descendants les plus reculés. C'est qu'on ne voyait plus en don Diègue le chef de famille qui doit répondre de ce dépôt sacré. Par une conséquence naturelle, comme on comprenait mal l'orgueil du gentilhomme, on jugeait mal le cœur du père. « Rodrigue, as-tu du cœur?... Meurs ou tue, » cela semblait bien froid et bien sec, bien peu paternel. Mais don Diègue est chef de famille avant d'être père, de même que le vieil Horace est avant tout Romain.

L'honneur, dans don Diègue, comme l'amour de la patrie dans le vieil Horace, fait taire l'amour paternel sans l'étouffer. Don Diègue, il est vrai, n'a pas le temps d'éprouver les alarmes qui troublent le cœur du vieil Horace et qui trahissent malgré lui sa tendresse paternelle; car, dans le *Cid,* la vengeance suit de près l'outrage : don Diègue ne peut pas rester déshonoré, même pendant une heure ; l'orgueil espagnol ne supporterait pas cette attente.

Caché tant que dure l'affront, il ne reparait que lorsqu'il est vengé. Nous ne voyons donc point ses alarmes pendant le combat, nous ne voyons point la lutte entre l'honneur et la tendresse paternelle. Ce n'est pas, en effet, dans cette lutte que Corneille a mis l'intérêt de sa pièce. Il y a un autre amour plus passionné, plus vif que l'amour paternel, qui doit soutenir la lutte contre l'honneur. Les pleurs que la tendresse paternelle eût arrachés à don Diègue eussent peut-être affaibli à nos yeux l'inflexibilité de la loi de l'honneur; et Corneille avait besoin que nous crussions à la fatalité de cette loi, afin, plus tard, d'excuser Rodrigue d'y sacrifier son amour pour Chimène. Nous ne voyons combien don Diègue aime son fils que lorsque, vengé par lui, il peut jouir à son aise de la victoire, lorsqu'il n'a plus la honte de l'insulte ni la crainte du combat. C'est alors que la tendresse paternelle éclate librement dans don Diègue [1].

1. Saint-Marc-Girardin, *Cours de littérature dramatique,* I, 8.

Ainsi, comme le vieil Horace, don Diègue subordonne la tendresse paternelle à un sentiment qui semble d'abord exclusif; mais chez tous deux, quand la religion de l'honneur ou la religion de la patrie a reçu satisfaction, les sentiments plus doux, longtemps contenus, éclatent en toute liberté. Alors même, pourtant, leur tendresse reste virile : c'est surtout le défenseur et le sauveur de Rome que le vieil Horace aime et admire dans son fils; son amour paternel se confond avec son patriotisme. De même, l'amour paternel de don Diègue est inséparable de son culte passionné pour l'honneur : c'est le vengeur de l'honneur familial outragé qu'il embrasse avec effusion; c'est la gloire de Rodrigue qu'il aime, parce que cette gloire, qui s'ajoute à la sienne, accroît la gloire de la race entière. Aussi ne le ménage-t-il pas plus que lui-même ne s'est ménagé jadis; à peine est-il vainqueur du comte qu'il l'envoie contre les Maures; à peine a-t-il remporté cette seconde et plus éclatante victoire, qu'il accepte en son nom un nouveau duel avec don Sanche, et repousse comme un outrage le délai que lui offre la compassion débonnaire du roi. Comment douterait-il de lui? Rodrigue, c'est don Diègue rajeuni. Le seul tort du vieillard peut-être, c'est d'oublier que Rodrigue n'est pas autant que lui détaché des passions humaines, et d'employer pour consoler sa tristesse les consolations, un peu gauches, que le vieil Horace prodigue fort inutilement à Camille. Mais en la personne de Camille c'est la passion aveugle, oublieuse du devoir, qui est punie, tandis que la passion est glorifiée en Rodrigue et Chimène, parce qu'elle sait se taire lorsque parle le dévoir.

XIII

La passion héroïque. — Rodrigue et Chimène.

Là est la vraie originalité du *Cid* : on y peut aimer le devoir, on y peut estimer la passion; l'admiration et la sympathie se confondent. Dans *Horace*, elles seront séparées; on n'osera suivre Camille jusqu'en ses emportements; on est plus étonné qu'ému par l'héroïsme farouche du jeune Horace. Ici, en même temps que l'esprit est satisfait, le cœur est remué profondément; les héros ne sont pas moins grands, mais, avant d'être des héros, ils sont des hommes, et ils le restent même après

que leur héroïsme s'est révélé. Horace s'elève trop vite à l'héroïsme, et, quant il y est monté, il ne daigne plus en descendre. Rodrigue a la fierté des héros de Corneille et la profonde sensibilité des héros de Racine. Combien les Oreste, les Britannicus, les Bajazet, les Antiochus, les Xipharès, les Hippolyte, semblent pâles à côté de ce héros humain, de ce jeune premier idéal! Cette figure, si jeune et si virile à la fois, a la haute généralité du caractère dramatique et la vie du portrait individuel. En 1636, Corneille ne pouvait songer à Condé, alors enfant; mais on dirait qu'il a voulu lui proposer d'avance un modèle à suivre en peignant cet adolescent vif et fier, ces yeux étincelants où brille la fierté de toute une race, cette mâle simplicité dans le récit des plus grands exploits. Un tel caractère n'est pas moins français qu'espagnol; il unit les plus brillantes vertus chevaleresques et l'orgueil nobiliaire qu'il tient de son père à la modestie du héros véritable qui fait tout son devoir, mais veut le faire sans bruit parce que ce n'est que le devoir. Il est fâcheux que Rodrigue, scrupuleux observateur d'une mode que Boileau n'avait pas encore raillée, meure trop par métaphore, et gâte, vers la fin, la belle simplicité de son attitude par quelques traits qui sont d'un matamore ou d'un héros de roman.

On conçoit qu'en sortant d'une telle pièce Vendôme se soit écrié : « Voilà pour donner du cœur à des lâches! » Comment se fait-il donc que la Bruyère ait pu écrire : « Quelle plus grande tendresse que celle qui est répandue dans tout le *Cid?* » C'est que cette tendresse n'est pas de celles qui amollissent la trempe d'un caractère. Lisez ces admirables stances du premier acte, trop critiquées. Les antithèses y abondent; mais sont-elles seulement dans les mots? L'opposition entre le devoir et l'amour, entre don Diègue et Chimène, n'est-elle pas dans les choses mêmes? Écartons les ornements empruntés que la France empruntait volontiers à l'Espagne : n'est-ce pas la nature qui parle? Ce monologue est à lui seul tout un drame; les sentiments les plus divers s'y succèdent. C'est d'abord la stupeur profonde qui le paralyse; puis sa douleur éclate en plaintes touchantes, auxquelles semble succéder bientôt la résignation du désespoir. Tour à tour l'amour et le devoir élèvent la voix, jusqu'au moment où le devoir enfin parle seul, où le fils de don Diègue, soucieux avant tout de l'honneur de sa maison, reprend possession de lui-même. Alors, plus de pointes galantes; le chevalier espagnol a disparu, il ne reste

plus qu'un homme, mais un homme tout près de devenir un héros : il souffre avant de faire son devoir, il souffre après l'avoir fait. A la joie triomphante de son père il oppose un visage triste dont le vieillard s'étonne. Non qu'il regrette lâchement ce qu'il a fait, mais il sent le prix de ce qu'il a perdu, et quand don Diègue parle de son honneur vengé, il songe, lui, à son bonheur sacrifié.

Chimène le connaît bien, et lui ressemble, fière dans sa tristesse, aimable dans son héroïsme. C'est parce qu'elle le connaît et connaît son père qu'elle tremble. De là ses tristes pressentiments, car rien n'est vague dans sa mélancolie. Il est admirable de voir à quel point elle est digne d'être la fille de don Gormas et la fiancée de Rodrigue. Sans les avoir entendus, elle devine ce que tous deux ont dû penser et dire ; leurs idées, leurs expressions, sont les siennes. Avec son père, elle sait l'inutilité des « accommodements » quand l'honneur est en jeu; avec Rodrigue, dont elle redoute et vante le courage, elle s'écrie :

Les hommes valeureux le sont du premier coup.

Elle n'a rien appris encore, mais elle a tout pressenti, par une merveilleuse intuition du cœur. Il y a plus : ce qu'elle pressent ainsi, elle le craint pour son père, mais elle le souhaite pour son amant. Oui, elle mépriserait Rodrigue s'il obéissait trop; « trop de respect » l'avilirait à ses yeux. Que dirait-on de lui? D'avance, elle trouve son refus légitime. « Chimène a l'âme haute, » nous le disons après l'infante, et comment ne pas le dire? Elle aussi, elle n'hésite pas à l'accomplir, ce « triste », cet « affreux » devoir, dont l'ordre l'assassine. Elle aussi, elle y met sa « gloire », et si elle parle trop de cette gloire, c'est qu'elle a besoin sans cesse d'en rappeler l'idée fortifiante pour se défendre contre sa propre faiblesse. Faible, en effet, par la passion, elle est forte par la conscience.

C'est ce que semblent avoir mal compris les critiques comme M. Guizot, qui reprochent à Corneille de n'avoir jamais su peindre un sentiment mixte sans se jeter d'un côté ou de l'autre. Ils trouvent Chimène tantôt trop passionnée, tantôt trop froide. La vérité, c'est qu'on doit distinguer entre le cœur et l'esprit de Chimène, qu'elle est très sincère dans son affection et dans sa passion, mais qu'elle ne peut l'être tout à fait dans le rôle que les circonstances lui imposent. Ce rôle en partie

double, il faut pourtant qu'elle le joue, et, bien qu'il l'accable, elle s'efforce de le soutenir. Mais elle le soutient mal, précisément parce qu'elle est trop sincère, et son réquisitoire sonne faux par endroits. On y sent une conviction moins ferme, un accent moins chaleureux que dans le plaidoyer de don Diègue. Qu'on l'arrache à cette situation fausse, qu'on la rende à sa vraie nature, elle deviendra sans effort la Chimène qu'aime Rodrigue et qu'il a tant raison d'aimer. Quoi qu'en dise M. Guizot, il n'y a là aucune contradiction; lorsqu'elle fait son devoir, elle ne peut pas oublier sa passion; lorsqu'elle semble céder à sa passion, elle ne veut pas oublier son devoir. Devoir, passion, tout est concilié dans le vers fameux où elle annonce sa double résolution :

Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui !

Comme le remarque Voltaire, ce vers renferme toute la pièce et répond à toutes les critiques. Elle doit perdre Rodrigue, mais elle mourra de sa mort. S'il vit pourtant et si elle-même consent à vivre, c'est qu'elle a contre elle la force des choses. Du moins elle n'a rien à se reprocher, et l'on peut trouver même, avec Elvire, qu'elle exagère plutôt la rigueur de son devoir. Certains contemporains de Corneille voyaient en ces amants héroïques des amants éhontés; ils protestaient, au nom des convenances, contre le scandale de ce duo si complaisant où la fille du mort donne la réplique au meurtrier. En vérité, qu'ont à faire ici les convenances ? La Chimène espagnole s'en préoccupe ; la Chimène française songe moins à sa réputation compromise qu'à son honneur engagé; c'est cet honneur seul qu'elle oppose à Rodrigue, c'est la volonté arrêtée de satisfaire à cet honneur, et l'impossibilité d'y satisfaire sans se dompter soi-même tout d'abord, qui mêlent à tant de cris émus tant de froids raisonnements. Mais lorsqu'elle s'abandonne, quel charme intime et pénétrant dans les épanchements de ces deux âmes qui n'ont rien à se reprocher l'une à l'autre, et peuvent s'estimer en même temps que s'aimer! Les petits vers sautillants, les jolis madrigaux de Guilhem de Castro sont bien loin. Tout est profond, et tout est délicat. Rodrigue n'insiste plus lourdement sur la coupable témérité du comte, et sur le coup d'épée qui l'a punie; c'est la « chaleur trop prompte » de l'offenseur qu'il semble vouloir excuser; c'est seulement de l'honneur outragé et vengé qu'il entretient Chimène. Elle comprend

ce langage et le parle à son tour, non point avec le stoïcisme un peu raide d'Émilie, mais avec la hauteur d'âme d'une héroïne qui se dévoue et la tendresse contenue d'une femme qui aime encore, alors que tout lui défend d'aimer. Point d'accusations réciproques, de récriminations misérables; mais de touchants retours sur le passé, des plaintes et des larmes communes. Depuis longtemps, ces âmes se sont pénétrées : Chimène ne s'étonne point de ce qu'a fait Rodrigue; Rodrigue ne s'étonne point de ce que Chimène va faire. Prolongée, leur émotion pourrait être fatale à leur énergie; mais ils savent s'y arracher et n'y puisent que la force de persévérer dans l'accomplissement de leur devoir.

A quoi bon une seconde entrevue des deux amants? Elle n'est pas dans l'espagnol, et, à proprement parler, c'est la seule scène que Corneille ait créée de toutes pièces. C'est que Castro se plaît à nous peindre le Cid sous ses aspects les plus variés : Rodrigue est à ses yeux tout à la fois le héros chrétien, la fleur de la chevalerie, le vainqueur des Maures, le libérateur de l'Espagne, l'amant de Chimène aussi, mais ce dernier trait est secondaire. Aux yeux de Corneille, Rodrigue, fils de don Diègue, est amant de Chimène et n'est que cela. Ce qui l'intéresse et nous intéresse par-dessus tout, c'est la progression parallèle de ce double héroïsme, c'est le développement tragique de cet amour, fortifié par ce qui devait le briser. Séparés, du moins il le semble, par une sorte de fatalité, les deux amants semblent s'écarter de plus en plus l'un de l'autre; mais ils montent dans le même sens et s'étonnent de se rencontrer enfin en dépit de ce qu'ils ont fait, malgré eux, pour rendre leur séparation définitive. C'est que leur amour a grandi dans l'intervalle par l'admiration, et qu'ils s'aiment d'autant plus qu'ils s'admirent d'avoir sacrifié leur amour à leur « gloire ». Que doit penser du jeune vainqueur salué du nom de Cid par des vaincus cette Chimène qui l'avait approuvé d'avoir fait son devoir, même en tuant son père? On dirait qu'elle a vaincu à ses côtés, tant elle prend plaisir à se faire répéter les triomphantes nouvelles. Puis, elle se ressouvient de la terrible réalité. « Faut-il que je m'oublie? » Elle s'oublie parfois ainsi, mais toujours se ressaisit. Cette fois, le devoir est doublement pénible; elle n'en mettra que plus de courage à l'accomplir, et le roi, au milieu de la joie que vient de faire naître l'éclatant récit de Rodrigue, verra paraître encore Chimène en deuil.

Voici pourtant que le roi lui-même la trahit, qu'une ruse lui arrache son secret, qu'elle semble vaincue enfin et désarmée. Comme elle est femme de tête autant que de cœur, elle n'avoue pas sa défaite; elle se défend, plaide, accuse encore, s'indigne de n'être point prise au sérieux, et dans cette indignation, tout au moins dans cette révolte de la fierté blessée, elle est sincère. Qui donc a le droit de lire dans son âme et de mesurer la portée de son sacrifice? Qui a le droit de sourire, lorsqu'elle efface cette faiblesse involontaire par la hardiesse de sa décision :

> A tous vos cavaliers je demande sa tête.
> Oui, qu'un d'eux me l'apporte, et je suis sa conquête.

Rodrigue seul peut savoir tout le prix d'un pareil effort, et Rodrigue encore ne le sait qu'à demi. La première entrevue lui a sans doute appris que Chimène l'aime toujours; mais jusqu'où peut aller cet amour? il a besoin de le savoir, surtout au moment où Chimène vient de promettre sa main au vainqueur de Rodrigue. Elle joue un rôle héroïque, il ne l'ignore pas; mais le jouera-t-elle jusqu'au bout, et jusqu'au bout le devoir sera-t-il seul écouté? Si Chimène souhaite vraiment qu'il soit vaincu, il ne veut pas vaincre, il ne le peut pas, car sa force lui vient d'elle. Oui, pour vaincre, il lui faut un mot, un seul mot, mais un mot décisif, et ce mot précieux, avec quelle instance passionnée il le réclame, par quelle puissante dialectique il le conquiert! Mais aussi quelle subtile dialectique Chimène lui oppose! Que de raisons fausses données avant la vraie raison! Car là est l'originalité de ces scènes qu'on n'analyse pas : tout nous y émeut, jusqu'au raisonnement, parce que le raisonnement lui-même n'est que le voile ingénieux de la passion. L'esprit y vient au secours du cœur. Transposez d'un ton cette scène et transportez-la dans la comédie : ne semblerait-elle point piquante, la situation de ces deux amants, dont l'un est résolu à voir ce qu'on lui cache, tandis que l'autre est résolue à le lui taire? Ici, l'on sourit à peine des petits artifices de Chimène; le moment est décisif, on le sent, et l'on partage l'enthousiasme de Rodrigue au mot « lâché » enfin par l'héroïne poussée à bout :

> Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Il est regrettable, au point de vue dramatique, sinon au

point de vue moral, qu'ensuite, dans une scène froide avec Elvire, Chimène croie devoir atténuer la portée d'un aveu fort clair, qui l'a fait « rougir de honte » :

Quand il sera vainqueur, crois-tu que je me rende?...
Il peut vaincre don Sanche avec fort peu de peine,
Mais non pas avec lui la gloire de Chimène.

C'est que le poète a voulu tenir jusqu'à la fin la balance égale entre le devoir et la passion. A l'éclat passionné de la seconde entrevue il oppose ces froides réserves d'une scène assez inutile à l'action, mais à cette scène il fait succéder la scène de la méprise, où Chimène trompée laisse voir son âme à découvert, et la scène où elle supplie le roi de ne pas la donner à don Sanche qu'elle croit le meurtrier de Rodrigue :

Votre Majesté, Sire, elle-même a pu voir
Comme j'ai fait céder mon amour au devoir.

Détrompée après cette longue erreur, que son trouble explique en partie, va-t-elle faire enfin céder le devoir à l'amour, puisque l'amour a fait explosion devant tous, et qu'aux yeux de tous aussi le devoir est trop satisfait? Non, elle ne cache plus des sentiments qu'elle ne peut plus cacher; mais le devoir est resté le même, et elle y persévère. En vain le roi la presse, en vain Rodrigue est à ses genoux; les dernières paroles qu'elle prononce sont tristes, mais fermes, et le roi lui-même ne peut rien espérer que du temps.

Tel est ce caractère unique de Chimène, si supérieur aux autres caractères de jeunes filles qu'a tracés Corneille d'une main plus lourde. On n'y saurait égaler que le caractère de Pauline; mais Pauline est femme, et sa grâce est moins jeune. Toutes deux ont les mêmes qualités exquises de bon sens et de mesure jusque dans la passion, d'énergie presque virile tempérée par une délicatesse toute féminine. Sans cesser d'être des femmes, toutes deux sont de fières consciences et de grands cœurs. M. Nisard l'a remarqué : sauf Chimène et Pauline, les femmes de Corneille participent de la nature héroïque des hommes. « Quoique le génie de Corneille semble avoir grandi dans *Horace, Cinna* et *Polyeucte*, on garde néanmoins une préférence de cœur pour le *Cid;* si on ne l'aime pas plus, peut-être l'aime-t-on davantage. Un charme extraordinaire de jeunesse et de passion est répandu dans ce chef-d'œuvre. »

XIV

« Roméo et Juliette » et le « Cid ».

S'il est un drame dont la comparaison puisse faire valoir ce mélange de passion tendre et de haute vertu, si original dans le *Cid*, c'est assurément *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Là aussi deux amants sont séparés par l'inimitié de leurs familles; mais combien la séparation est plus dramatique chez Corneille, étant plus imprévue! Depuis longtemps les Capulets et les Montagues sont en guerre; c'est seulement sur la tombe de leurs enfants qu'ils se réconcilieront. Au contraire, les pères de Rodrigue et de Chimène étaient depuis longtemps amis; c'est la plus soudaine des querelles qui les divise, au moment même où ils allaient décider un hymen souhaité par tous deux. Les amants de Corneille sont innocents du malheur qui les frappe, et leur douleur est d'autant plus émouvante que leur conscience ne leur reproche rien. Les amants de Shakespeare ne nous touchent pas moins; mais ne sont-ils pour rien dans la tragique infortune dont ils sont les victimes? Il est vrai qu'ils sont les jouets d'une sorte de fatalité de la passion, assez semblable à la fatalité antique. Avant d'entrer dans la salle de fête où Juliette le verra pour la première fois, Roméo devine que son destin va être fixé pour toujours. A son tour, dès que Juliette a vu Roméo, elle n'imagine même pas qu'il soit possible de résister à la passion subite qui l'a domptée. Lorsqu'elle s'informe et apprend le nom de Roméo, il est déjà trop tard. Dès lors, elle ne se possède plus; restée seule, elle a besoin de confier à la nuit son secret tout nouveau. Caché dans le jardin, Roméo l'a recueilli. Qu'importe à Juliette! L'aveu que Roméo a surpris, elle le lui renouvelle, avec une tendresse déjà familière. Cet aveu est adorable, qui le nie? mais adorable de grâce abandonnée, presque enfantine. Sans honte, sans ruse, sans raisonnement subtil, avec une pureté confiante, avec une hardiesse ingénue, Juliette déclare son amour, accepte et hâte le mariage projeté : « Vite au bonheur suprême! » La grâce de Chimène a quelque chose de plus sévère, comme son amour a quelque chose de plus réservé dans son expression. Si Corneille eût traité ce sujet, il n'eût point manqué sans doute de mettre en relief la fierté de l'héritière des Capulets,

et de montrer cette fierté aux prises avec la passion qui l'ébranle. Avec des sentiments aussi vifs, sa Juliette eût semblé moins passionnée, parce que sa passion eût été non seulement plus raisonnable, mais plus raisonneuse. Aucun raisonnement ne refroidit, dans le drame de Shakespeare, la tendresse de Juliette, et l'émotion y parait plus entraînante; mais c'est que cette tendresse ne rencontre aucune résistance, c'est que cette émotion nait, non point de l'intérêt partagé qui s'attache à une lutte morale, mais du développement spontané, logique, nécessaire, d'une passion irrésistible. En tout, Juliette est extrême : tantôt, impatiente, elle appelle de ses vœux son fiancé, son époux; tantôt, apprenant l'issue funeste du duel entre son cousin Tybalt et Roméo, elle maudit celui qu'elle adorait. Puis, soudain, sur un mot injurieux de la nourrice, elle revient de la haine à l'amour : « Honte à Roméo ! — Maudite soit ta langue pour ce souhait! Il n'est pas né pour la honte, lui... Ah! quel monstre j'étais de l'outrager ainsi! » Chimène aura un plus juste sujet d'en vouloir à Rodrigue; pourtant, elle saura mieux garder la mesure dans son ressentiment; moins emportée d'abord, elle sera plus persévérante ensuite. Alors que Juliette ne se ressouvient plus guère qu'elle est une Capulet, Chimène n'oubliera jamais qu'elle est la fille de don Gormas.

Surtout Rodrigue et Chimène n'auront point la vague et énervante mélancolie de Roméo et de Juliette. Qu'on oppose aux nuageuses définitions de l'amour que Shakespeare met dans la bouche de Roméo les stances où Rodrigue embrasse d'un regard si net l'étendue de son devoir, et se résout d'un cœur si ferme à l'accomplir tout entier, quoi qu'il en coûte. Qu'on oppose, d'autre part, à la première entrevue des amants cornéliens, à ces adieux touchants, mais d'une émotion si fortifiante, les adieux des amants shakespeariens : « O Dieu, tu m'apparais comme au fond d'une tombe! Ou mes yeux me trompent, ou tu es bien pâle. — Crois-moi, ma bien-aimée, tu me sembles bien pâle aussi. L'angoisse a bu notre sang, adieu! » Rodrigue et Chimène se séparent avec tristesse, mais avec fermeté; entre eux ne se dresse point cette mystérieuse image d'une mort prochaine : ils espèrent, et ils vivent. C'est que Shakespeare met aux prises des passions, et Corneille des caractères. Otez sa passion à Juliette, elle n'est plus qu'une faible et tremblante jeune fille; tout au contraire, Chimène n'est faible que par sa passion, et la force du caractère a bientôt rai-

son de ces défaillances momentanées. Provoqué par l'insolent Tybalt, mais tout entier à son amour, Roméo répond avec une douceur qui semble à ses amis de la lâcheté. Lui-même il sent qu'il n'est plus le Roméo belliqueux d'autrefois : « O ma douce Juliette, ta beauté m'a efféminé; elle a amolli la trempe d'acier de ma valeur. » Ce n'est pas l'amour de Chimène qui jamais amollirait Rodrigue, car en cet amour même il puise son héroïsme. Sa force et sa grandeur lui viennent de sa passion.

Il serait puéril de manifester une préférence entre deux drames si opposés par l'esprit; mais il est permis d'en marquer les différences. Le drame de Shakespeare est admirable dans sa logique inflexible : au premier incident s'y rattachent, par un enchaînement rigoureux, tous les incidents successifs qui préparent le dénouement tragique. Ce que le poète y met surtout en lumière, ce sont les faiblesses de la nature humaine. Moins fataliste, on serait tenté de dire plus spiritualiste et plus chrétien, Corneille se plaît à y montrer la volonté humaine dominant la fatalité des choses.

Cet heureux équilibre entre l'héroïsme et la passion, on ne le rencontre guère que dans le *Cid*. « Corneille s'était laissé aller dans le *Cid* à peindre avec un entraînement véritable les entraînements de la passion; mais quand il eut vu si sévèrement condamner l'amour de Chimène, effrayé sans doute de ce qu'il pourrait trouver dans les faiblesses du cœur, il n'en voulut plus voir que la force; il chercha dans l'homme ce qui résiste, non ce qui cède, et ne connut ainsi que la moitié de l'homme. Et comme l'admiration est le sentiment qu'inspire surtout la résistance héroïque, l'admiration devint le ressort favori du génie et du théâtre de Corneille[1]. » On verra les fâcheux effets de cette vue étroite dans *Horace*, où l'héroïsme du jeune Horace n'est pas moins absolu que la passion de Camille; on les verra surtout dans les pièces qui suivront les chefs-d'œuvre, et où l'équilibre sera trop souvent rompu entre la grâce et la force, entre la sympathie et l'admiration.

1. Guizot, *Corneille et son temps.*

XV

La querelle du « Cid ».

Si l'on élague quelques épisodes de peu d'importance, la guerre de pamphlets qu'on est convenu d'appeler la querelle du *Cid* peut se diviser en quatre périodes.

Pendant la première période, fort courte, Corneille jouit en paix de sa victoire incontestée; le bruit des applaudissements couvre les timides murmures des envieux. On n'ose pas prendre ouvertement parti contre le triomphateur; du regard on interroge le cardinal, qui lui-même hésite.

Dès que paraît l'*Excuse à Ariste*, l'occasion qu'on cherchait est trouvée. Alors commence une période beaucoup plus tumultueuse, une mêlée véritable, où le Franc-Comtois Mairet, fier de son antique noblesse allemande et de sa *Sophonisbe*, écrite sept ans avant le *Cid*, précède le matamore Georges de Scudéry, ce Gascon du Havre, après qui se glisse l'obscur Claveret.

La paix, une paix toute relative, semble renaître lorsque Scudéry porte le débat devant l'Académie, et que Corneille accepte, de guerre lasse, le jugement de ce tribunal littéraire. Mais, un peu apaisé au dehors, le trouble s'introduit dans le sein même de l'Académie, et c'est seulement après de laborieux efforts qu'elle met au jour ses *Sentiments*.

Dans l'intervalle de ces longues tergiversations, les hostilités avaient repris, plus vives que jamais. Pour y mettre fin, il fallut que le cardinal lui-même intervînt par l'intermédiaire de Boisrobert et imposât le silence aux combattants, que l'autorité de Balzac, favorable à Corneille, n'avait pu réconcilier.

La querelle du *Cid* occupa donc toute l'année 1637, car la lettre décisive de Boisrobert à Mairet est du 5 octobre 1637; elle est définitivement close par la publication des *Sentiments de l'Académie*, qui parurent, au plus tard, dans les premiers jours de l'année 1638. Par malheur, Corneille se taisait en même temps que ses adversaires, et l'on sait qu'il se tut longtemps.

XVI

Mairet, Scudéry et Claveret.

A la distance où nous sommes de ces querelles, Corneille nous apparaît tellement supérieur à ses rivaux que nous avons peine à comprendre comment ils ont osé s'attaquer à lui, comment il a daigné leur répondre. On le comprenait mieux alors. Jusqu'en 1636, aucun chef-d'œuvre n'avait mis Corneille absolument hors de pair; Mairet et Scudéry marchaient de front avec lui, et il imprimait, non sans fierté, leurs vers complaisants en tête de sa *Veuve*, comme Scudéry imprimait les éloges rimés de Corneille en tête de son *Ligdamon* et de son *Trompeur puni*. Au reste, ne nous y trompons pas, ce n'étaient point là de trop indignes adversaires: Mairet, l'auteur de *Sophonisbe*, était aussi l'auteur de la *Sylvie*, cette pastorale dont le succès fut si prodigieux. Toute jalousie littéraire mise à part, c'était un galant homme, courageux à l'occasion, fidèle à ses amis. On aurait tort de même de ne juger Scudéry que d'après les épigrammes de Boileau; ce prolixe écrivain a frappé çà et là, dans ses œuvres trop faciles, quelques vers pleins et virils, qu'on dirait de Corneille; ce rodomont souvent ridicule ne laissait pas d'être parfois original. Le triomphe imprévu du *Cid* était pour eux une défaite personnelle: Corneille s'avisait d'avoir du génie; il importait d'y mettre ordre.

Du Mans, où il était alors le commensal, et un peu, comme on disait alors, le « domestique » du comte de Belin, Mairet porta le premier coup à Corneille. La satire, composée de six stances, qu'il publia sous le nom de don Balthazar de la Verdad, portait ce titre peu sobre: *L'auteur du vrai* Cid *espagnol à son traducteur français, sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée:* Excuse à Ariste, *où, après cent traits de vanité, il dit de lui-même:*

> Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée...

C'est la pièce qui se termine par ces vers d'un goût douteux:

> Ingrat, rends-moi mon *Cid* jusques au dernier mot.
> Après, tu connaîtras, Corneille déplumée,
> Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
> Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Il faut reconnaître que la réponse de Corneille n'est pas d'un goût meilleur :

Qu'il fasse mieux, ce jeune jouvencel
A qui le *Cid* donne tant de martel,
Que d'entasser injure sur injure,
Rimer de rage une lourde imposture,
Et se cacher ainsi qu'un criminel.
Chacun connaît son jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou solennel.

Ainsi engagée, la querelle menaçait de se traîner dans des personnalités misérables. Les *Observations sur le Cid*, de Scudéry, portèrent le débat sur le terrain de la théorie. Il prétendait y prouver : « que le sujet n'en vaut rien du tout ; qu'il choque les principales règles du poème dramatique ; qu'il manque de jugement en sa conduite ; qu'il a beaucoup de méchants vers ; que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées ; et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste. » Doctement, et ne manquant jamais d'étayer son opinion de l'opinion d'Aristote, Scudéry développera ces six points.

Corneille daigna répondre, mais sa réponse est aussi brève et fière que le réquisitoire de Scudéry est diffus et pédantesque. La *Lettre apologétique du sieur Corneille, contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéry sur le Cid*, est un chef-d'œuvre d'ironie cruelle ; chaque trait porte et reste dans la blessure. Sous l'ironie on sent l'irritation contenue, mais l'ironie domine.

Comme il arrive d'ordinaire, dès qu'il fut évident que Corneille avait l'avantage, on se porta de tous côtés à son secours ; mais ses alliés nouveaux restèrent prudemment anonymes, car Richelieu pouvait être un ennemi plus redoutable que Scudéry. La *Défense du Cid* fut le premier plaidoyer en faveur de « cette belle tragi-comédie ». La *Voix publique à M. de Scudéry sur les Observations du Cid*, conseillait au présomptueux agresseur de se taire. Il suffit de citer le *Souhait du Cid en faveur de Scudéry : une paire de lunettes pour faire mieux ses observations*. S'il fallait croire Nicéron, un de ces pamphlets obscurs eût pu être signé d'un grand nom : « *L'Inconnu et Véritable Ami de MM. Scudéry et Corneille* est de Rotrou. » Mais l'affirmation de Nicéron est plus que contestable : dans ce médiocre libelle, beaucoup plus favorable à l'auteur de l'*Amant libéral* qu'à l'auteur du *Cid*, rien ne porte la marque de Rotrou, écrivain toujours original, ami toujours fidèle de Corneille.

Parmi ces combattants masqués, un nouveau combattant à visage découvert vint prendre place. C'était Claveret, ancien avocat à Orléans, parasite aux airs de valet. Dans sa *Lettre apologétique*, Corneille avait écrit : « Il n'a pas tenu à vous que du premier lieu, où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne sois descendu au-dessous de Claveret. » Certes, l'outrage était sanglant. Était-il démérité? Ce que Claveret ne dit pas, c'est qu'il a le premier déclaré la guerre à Corneille, c'est qu'il a répandu dans Paris les stances injurieuses que Mairet avait lancées du Mans contre leur ancien ami. Rien n'égale la platitude de la *Lettre du sieur Claveret au sieur Corneille soi-disant auteur du Cid*; mais elle eut le mérite de provoquer la plus mordante des ripostes. L'*Ami du Cid à Claveret* est un des plus brefs, mais aussi un des plus alertes pamphlets qu'ait vus éclore cette querelle, et volontiers on l'attribue, sinon à Corneille lui-même, du moins à l'un de ses plus intimes amis, dont il aurait conduit la main.

XVII

Scudéry et l'Académie.

Avec le public, sans doute, Corneille devait être las de chicanes si misérables lorsque éclata sur lui, à l'improviste, le fort de la tempête. En s'adressant à l'Académie, envoyant coup sur coup et sa *Lettre* et la *Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid* (1637), Scudéry croyait faire un coup de maître : il satisfaisait ainsi tout ensemble et à sa propre rancune et à celle de Richelieu, qui attendait un prétexte pour éclater, et peut-être à celle de plusieurs académiciens, mécontents que Corneille eût écrit un chef-d'œuvre sans leur permission et l'eût fait réussir contre toutes les règles. Comment supposer que cette assemblée, nouvellement façonnée par la main du cardinal et peuplée de ses créatures, ne saisirait pas avec joie l'occasion qui s'offrait de lui prouver son dévouement ?

Mais les corps constitués ont leur esprit propre, qu'ils n'aliènent pas si aisément. D'instinct, l'Académie sentait combien était dangereux le rôle qu'on voulait lui imposer. Plus son établissement était récent, plus elle devait craindre de le compromettre. D'ailleurs, ses statuts lui interdisaient de censurer

les ouvrages des auteurs qui ne lui appartenaient pas. Tout au moins il fallait le consentement de Corneille. Boisrobert fut chargé de l'obtenir. D'après ce que Pellisson nous en laisse entrevoir, Corneille feignait de ne pas comprendre, de voir en Boisrobert le représentant de l'Académie, et non du cardinal. Il faisait remarquer « que cette occupation n'était pas digne de l'Académie. Qu'un libelle qui ne méritait point de réponse ne méritait point son jugement. Que la conséquence en serait dangereuse, parce quelle autoriserait l'envie à importuner ces messieurs, et qu'aussitôt qu'il aurait paru quelque chose de beau sur le théâtre, les moindres poëtes se croiraient bien fondés à faire un procès à son auteur par-devant leur compagnie. » Puis vint le moment où il fallut bien comprendre et laisser tomber cette apparence de consentement, qui est plutôt un aveu de lassitude : « Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qui leur plaira ; puisque vous m'écrivez que Monseigneur serait bien aise d'en voir le jugement, et que cela doit divertir Son Éminence, je n'ai plus rien à dire. » Pellisson, qui cite ce fragment de lettre, ajoute : « Il n'en fallait pas davantage, au moins suivant l'opinion du cardinal, pour fonder la juridiction de l'Académie, qui pourtant se défendait toujours d'entreprendre ce travail; mais enfin il s'en expliqua ouvertement, disant à un de ses domestiques : « Faites savoir à ces messieurs que je le désire, et que je les aimerai comme ils m'aimeront. » Ce « domestique », on le voit dans la suite du récit, était l'inévitable Boisrobert.

Mais, en pliant sous une volonté plus forte, l'Académie garda sa dignité intacte. Elle élut d'abord au scrutin secret une commission de trois membres, qui furent Chapelain, Desmarets et l'abbé de Bourzeys. Soumis à l'approbation du cardinal, ce travail, dont Chapelain était le principal rédacteur, fut annoté par le maître, puis renvoyé à l'Académie, avec prière d'y jeter « quelques poignées de fleurs », c'est-à-dire de polir le style, car la substance était jugée bonne. Peut-être n'eût-il pas été fâché qu'aux fleurs on ajoutât quelques épines.

Une seconde commission fut formée de MM. de Sérizay, de Cérizy, de Gombauld et Sirmond. L'abbé de Cérizy tint la plume. Richelieu trouva sans doute, cette fois, que les fleurs étaient trop prodiguées et fit arrêter l'impression. Sirmond fut substitué à Cérizy, et ne réussit pas mieux. Enfin Chapelain dut reprendre tout ce qui avait été fait, et composa l'ouvrage que nous avons sous ce titre : *Sentiments de l'Académie fran-*

çaise sur la tragi-comédie du Cid. Richelieu accepta cette dernière rédaction, bien qu'il eût désiré qu'on traitât le *Cid* plus rudement. Il avait atteint son but, puisque l'Académie se prononçait; mais l'Académie, de son côté, n'avait pas manqué le sien, puisqu'elle se maintenait dans cette modération à laquelle il lui eût coûté de renoncer.

En toute cette affaire, Chapelain fut son très digne interprète. C'est à contre-cœur, on le voit par ses lettres, qu'il entreprend cette tâche difficile et s'efforce de contenter tout le monde. Sa conduite fut d'un honnête homme, et Corneille, qui lui écrivait familièrement plus tard, dut lui rendre justice. Ce qui nous frappe d'abord, en effet, dans les *Sentiments de l'Académie*, c'est la modération de la forme et la convenance du ton. Visiblement, elle essaye de tenir la balance égale entre les deux parties. Mais, comme l'impartialité absolue est difficile, cet effort sincère ne va pas sans quelque gène : on sent la fausseté de la situation. Sur le sujet de la pièce, elle n'a point de peine à prouver contre Scudéry qu'il y a dans le *Cid* une intrigue et une intrigue intéressante; mais, comme effrayée de cette révolte d'indépendance, elle se hâte d'accorder que ce sujet est invraisemblable, immoral, et qu'il eût mieux valu « n'en point faire de poème dramatique. » Ainsi, le sujet lui-même est condamné. Qu'importent, dès lors, les éloges ou les critiques de détail? C'est dans le détail, au reste, que l'Académie donne tort à Scudéry, pour lui donner raison en gros. Comme lui, elle ne comprend ni Chimène ni Rodrigue, ni ce combat du devoir et de la passion qui fait à nos yeux la principale beauté du drame cornélien. Jamais elle ne sait admirer franchement et de plein cœur. Rien de plus monotone que la seconde partie, consacrée à la critique du texte. Toutefois, dans sa conclusion, elle reconnaît au *Cid* « des grâces qui ne sont pas communes », et surtout un *agrément inexplicable*.

Les *Sentiments de l'Académie* ont longtemps joui d'une fortune littéraire faite pour surprendre. Pellisson, la Bruyère, Voltaire, accordent à ce travail des éloges peut-être exagérés. Il vaut mieux se contenter de louer en cette œuvre moyenne l'habileté déployée pour sortir d'un pas difficile et ne mécontenter ni le cardinal ni le public, la convenance du ton, la mesure dans la critique.

XVIII

Fin de la querelle.

La querelle du *Cid* continuait en dehors de l'Académie et ne fut pas close par son arrêt. Mais elle est sans intérêt désormais, et l'on n'en signalera que les derniers épisodes : la rentrée de Mairet dans la lice avec l'*Épître familière du sieur Mairet et du sieur Corneille sur la tragi-comédie du Cid;* les réponses violentes que firent à Mairet les amis de Corneille; la lettre décisive où Boisrobert, au nom du cardinal, impose silence aux deux adversaires[1], en ajoutant, pour son propre compte, que Mairet a « suffisamment puni le pauvre M. Corneille de ses vanités »; enfin, la lettre où Balzac, arbitre respecté des contestations littéraires, sollicité par Scudéry d'intervenir, essaya de lui faire entendre « que c'est quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un royaume que d'avoir fait une pièce régulière. » — « Il y a, insinuait Balzac, des beautés parfaites qui sont effacées par d'autres qui ont plus d'agrément et moins de perfection... Savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire sans art; » et il concluait avec netteté, malgré le balancement calculé des antithèses : « Ainsi, vous l'emportez dans le cabinet, et il a gagné au théâtre. Si le *Cid* est coupable, c'est d'un crime qui a eu récompense; s'il est puni, ce sera après avoir triomphé. »

Il fallait être Scudéry pour ne pas comprendre un tel langage. Décidé peut-être à faire à tous bon visage, il garda « comme une relique », dit Chapelain, l'original de la précieuse lettre. Mais il témoigna la même reconnaissance à l'Académie. S'il ne se croyait sincèrement vainqueur, il tenait à se donner les apparences de la victoire. Cette fois, il ne voulut voir que les critiques, et ne sentit pas qu'elles étaient toutes effacées par un seul mot : « Considérez néanmoins, Monsieur, que toute la France entre en cause avec lui ». Toute la France! Boileau dira seulement « tout Paris » dans les vers que tout le monde sait par cœur :

> En vain contre le *Cid* un ministre se ligue :
> Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
> L'Académie en corps a beau le censurer,
> Le public révolté s'obstine à l'admirer[2].

1. Lettre à Mairet, 5 octobre 1637; voyez-la dans notre introduction du *Cid*.
2. *Satire* IX.

XIX

Le découragement de Corneille. — Transition du « Cid » à « Horace ».

Et cependant, de cette longue querelle Corneille sortait plus découragé que ses adversaires. Il avait manifesté d'abord une impatience, peut-être ironique, de connaître l'arrêt de l'Académie : « J'attends avec beaucoup d'impatience les sentiments de l'Académie, afin d'apprendre ce que dorénavant je dois suivre; jusque-là, je ne puis travailler qu'avec défiance, et n'ose employer un mot en sûreté... Je me prépare à n'avoir rien à répondre à l'Académie que par des remerciements[1]. » Puis, l'arrêt se faisant attendre, il s'était repenti de sa condescendance, il en avait craint les suites. On le voit alors faire allusion à la « violence » qui lui ferme la bouche, et douter fièrement que le sentiment de l'Académie soit « le sentiment du reste de Paris ».

Enfin, la publication des *Sentiments de l'Académie* vient, en 1638, clore définitivement le débat, déjà pacifié par l'ordre formel de Richelieu. Corneille s'avise, un peu tard, de protester, non contre les critiques formulées par les académiciens, mais contre l'empressement qu'ils ont mis à juger le différend avant d'avoir obtenu le consentement formel de l'intéressé. Il voudrait s'expliquer, avoir le dernier mot devant le public des lecteurs, comme il l'a devant celui des spectateurs; mais une volonté souveraine a prononcé; il s'incline : « J'aime mieux les bonnes grâces de mon maître que toutes les réputations de la terre; je me tairai donc, non point par mépris, mais par respect. » Son silence ne dura pas moins de deux ans : il ne le rompit qu'en donnant *Horace* au théâtre. Or, rien ne ressemble moins au *Cid* qu'*Horace*.

Avec ses provocations chevaleresques et ses galants concetti, avec ses duels et ses entrevues, ses récits complaisants de bataille et ses duos d'amour longuement soupirés, le *Cid*, en dépit de la mort du comte, demeure à jamais égayé d'un rayon de jeunesse et de lumière. C'est une pure tragi-comédie, tour à tour épique et lyrique. *Horace* est une tragédie classique,

1. Lettres à Boisrobert, 15 novembre et 3 décembre 1637.

belle d'une beauté sobre et forte, mais plus abstraite. Dans le premier chef-d'œuvre de Corneille une fantaisie plus libre se joue; le second, moins bien composé peut-être, semble pourtant avoir quelque chose de plus régulier et de plus mûr. Là, nous sommes en plein moyen âge, au seuil de ce monde moderne dont le domaine s'offre infini au poète; ici, nous rentrons dans le domaine de l'antiquité, où l'on peut trouver à glaner encore, mais qui n'est plus vierge. Qui rendre responsable de ce retour en arrière? Richelieu? Scudéry et Mairet? l'Académie? Tous peut-être, à condition qu'on ne les charge point seuls pour décharger Corneille, dont la timidité, au reste, est naturelle, et la lassitude excusable; à condition surtout qu'on ne déplore pas outre mesure un recul qui fut plutôt un temps d'arrêt, et ne fut nullement, en tout cas, le point de départ de la décadence. Sans parler des personnages et des scènes tragi-comiques que le poète mêle à ses tragédies classiques proprement dites, il suffit de citer *Nicomède* pour prouver qu'il ne renonça jamais tout à fait au « drame », *Don Sanche* pour prouver qu'il ne déserta pas le moyen âge sans espoir de retour. Seulement il a vieilli dans l'intervalle, et le charme du *Cid*, ce je ne sais quoi d'exquis dans le parfait, s'est évanoui.

BIBLIOGRAPHIE DU CID

TEXTES

Le Cid. — Éd. Félix Hémon; Delagrave, 1886, in-12.
Le Cid. — Éd. Larroumet; Garnier, 1880, in-12.

LIVRES

BARET. — *Le Poème du Cid dans ses analogies avec la Chanson de Roland;* 1858, in-8°.
CHASLES (Ph.). — *Voyages d'un critique à travers la vie et les livres. — Italie et Espagne;* Didier, 1868.
— *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie;* Amyot, 1847, in-12.
DESCHANEL. — *Le Romantisme des classiques; Corneille;* Calmann-Lévy, in-12.
FABRE (Vict.). — *Éloge de Corneille;* Baudouin, 1808, in-8°. — B. N. 4907.
LEMAITRE (Jules). — *Impressions de théâtre,* 1re série; Lecène et Oudin, in-12, 1888, p. 1.
LUCAS (Hipp.). — *Documents relatifs à l'histoire du Cid;* gr. in-12, Alvarès, 1860.
MARTY-LAVEAUX. — *Notice du Cid,* t. III de la coll. Régnier, in-8°; Hachette.
NISARD. — *Histoire de la littérature française,* t. II, ch. III, p. 3; Didot, in-8°.
SAINT-MARC-GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique,* 5 vol.; Charpentier, in-12, t. I, ch. VIII.
SAINTE-BEUVE. — *Portraits littéraires,* I; Garnier, in-12.
— *Nouveaux Lundis,* t. VII; Calmann-Lévy.
VAUVENARGUES. — *Réflexions critiques sur quelques poètes;* éd. Gilbert; Furne, in-8°.
VIGUIER. — *Anecdotes sur Corneille. — Analyse comparative du drame de Guillem de Castro,* t. III, p. 207 de la coll. des Grands Écrivains.
VILLEMAIN. — *Histoire du moyen âge,* t. II, leçons XV et XVI; Didier, in-8°.

JUGEMENTS

I

Le *Cid* n'a eu qu'une voix pour lui à sa naissance, qui a été celle de l'admiration : il s'est vu plus fort que l'autorité et la politique, qui ont tenté vainement de le détruire ; il a réuni en sa faveur des esprits toujours partagés d'opinions et de sentiments, les grands et le peuple ; ils s'accordent tous à le savoir de mémoire et à prévenir au théâtre les acteurs qui le récitent.

La Bruyère.

II

Jamais pièce de théâtre n'eut un si grand succès. Je me souviens d'avoir vu en ma vie un homme de guerre et un mathématicien qui, de toutes les comédies du monde, ne connaissaient que le *Cid*. L'horrible barbarie où ils vivaient n'avait pu empêcher le nom de Corneille d'aller jusqu'à eux. Corneille avait dans son cabinet cette pièce traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'esclavonne et la turque : elle était en allemand, en anglais, en flamand ; et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers pour vers. Elle était en italien, et, ce qui est plus étonnant, en espagnol : les Espagnols avaient bien voulu copier eux-mêmes une pièce dont l'original leur appartenait. M. Pellisson, dans son *Histoire de l'Académie*, dit qu'en plusieurs provinces de France il était passé en proverbe de dire : « Cela est beau comme le *Cid*. » Si ce proverbe a péri, il faut s'en prendre aux auteurs qui ne le goûtaient pas, et à la cour, où c'eût été très mal parler que de s'en servir sous le ministère du cardinal de Richelieu. Ce grand homme avait la plus vaste ambition qui ait jamais été. La gloire de gouverner la France presque absolument, d'abaisser la redoutable maison d'Autriche, de remuer toute l'Europe à son gré, ne lui suffisait point ; il y voulait joindre encore celle de faire des comédies. Quand le *Cid* parut, il en fut aussi alarmé que s'il avait vu les Espagnols devant Paris. Il souleva les auteurs

contre cet ouvrage, ce qui ne dut pas être fort difficile, et il se mit à leur tête. Scudéry publia ses *Observations sur le Cid*, adressées à l'Académie française, qu'il en faisait juge, et que le cardinal, son fondateur, sollicitait puissamment contre la pièce accusée. Mais, afin que l'Académie pût juger, ses statuts voulaient que l'autre partie, c'est-à-dire Corneille, y consentît. On tira donc de lui une espèce de consentement qu'il ne donna qu'à la crainte de déplaire au cardinal, et qu'il donna pourtant avec assez de fierté.

FONTENELLE, *Vie de Corneille.*

III

Avouons qu'au fond les spectateurs ne font pas le moindre reproche à Rodrigue, et par conséquent désirent son bonheur. Or le poète a toujours raison quand il se conforme aux dispositions secrètes des spectateurs, et il ne leur déplaît jamais tant que quand il les trompe. Le Cid a tué le père de Chimène, il est vrai; mais il le devait, mais elle-même en convient, mais il a sauvé l'État, mais il a vaincu et désarmé le champion qui avait pris querelle pour Chimène, mais le roi n'a permis ce combat qu'à condition qu'elle recevrait la main du vainqueur. Combien de contrepoids qui balancent le devoir de fille! Cependant la décence ne permet pas qu'elle accepte la main d'un homme qui, dans le même jour, a tué son père; elle le refuse donc; mais elle ne dit pas qu'elle le refusera toujours. La bienséance est satisfaite; le spectateur, à qui l'on permet d'espérer le bonheur du Cid, s'en va content, et le poète a raison.

LA HARPE, *Lycée.*

IV

L'affiche annonce le *Cid*. Nous allons donc enfin juger si, par de plus dignes veilles, Corneille a pu s'égaler à Tristan et à Mairet. La scène s'ouvre; quelle surprise! quel ravissement! Nous voyons pour la première fois une intrigue noble et touchante, dont les ressorts, balancés avec art, serrent le nœud de scène en scène, et préparent sans effort un adroit dénouement: nous admirons cet équilibre des moyens dramatiques qui, réglant la marche toujours croissante de l'action,

tient le spectateur incertain entre la crainte et l'espérance, en variant et en augmentant sans cesse un intérêt unique et toujours nouveau ; cette opposition si théâtrale des sentiments les plus chers et des devoirs les plus sacrés ; ces combats où, d'un côté, luttent le préjugé, l'honneur, les saintes lois de la nature : de l'autre l'amour, le brûlant amour, que la nature respectée ne peut vaincre, et que le devoir surmonte sans l'affaiblir. Subjugué par la force de la situation, je vois tout le parterre en silence, étonné du charme qu'il éprouve, et de ces émotions délicieuses que le théâtre n'avait point encore su réveiller au fond des cœurs. Mais dans ces scènes passionnées où devient plus pressante cette lutte si douloureuse de l'héroïsme de l'honneur et de l'héroïsme de l'amour; lorsque, dans les développements de l'intrigue, redoublent de violence ces combats, ces orages des sentiments opposés, par lesquels l'action théâtrale se passe dans l'âme des personnages et se reproduit dans l'âme des spectateurs, alors, au sein de ce profond silence, je vois naître un soudain frémissement; et parmi les larmes s'élève un cri unanime d'admiration, un cri qui révèle à la France que la tragédie est trouvée.

V. Fabre, *Éloge de Corneille*.

V

Le beau chevalier protégé de Dieu et adoré des femmes, qui porte en lui la patrie et traîne après lui tous les cœurs; la belle fille au long voile noir, si forte et si faible, si courageuse et si tendre ; le grand vieillard majestueux et familier; le seigneur rude et chenu à l'âme droite et pure comme un lys, en qui vit l'antique honneur et toute la gloire des siècles passés; le roi débonnaire, naïf et malicieux comme un bon roi de légende; la douce petite infante romanesque, aux soliloques alambiqués, et précieuse, toute nourrie de gongorisme et d'histoires de chevalerie... ah! quel monde charmant! quelle délicieuse vision! Quelles belles et bonnes âmes, ingénues, passionnées, sublimes! Ce n'est qu'amour, fierté, dignité, courage, dévouement, sacrifice. Pas un mauvais sentiment, sauf la jalousie du comte, lequel disparaît dès le premier acte. On est transporté dans un monde candide, énergique et croyant, où la vie morale est cent fois plus intense que chez nous, et où la vie extérieure est aussi plus active, plus colorée, plus

divertissante aux yeux. Ces grands coups d'épée, ces braves Maures si lestement battus par une poignée d'hommes; ces duels, ces jugements de Dieu, ces belles assises de la justice royale, cet appareil éclatant de la vie guerrière et galante, cette image d'une société reposant sur la foi jurée et sur la fidélité personnelle, d'une société de grands enfants très bons et très forts, tout cela délecte et repose un moment nos âmes... Le décor, Séville la nuit, ou la salle du trône dans un palais mauresque, complète merveilleusement le drame. Cela est singulier, magnifique et lointain... On peut bien dire que, même après le théâtre de V. Hugo, la « tragi-comédie » du *Cid* est le plus beau de nos drames romantiques.

Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 1re série; Lecène et Oudin.

NARRATIONS

I

Au manoir de Bivar, où flotte la bannière de don Diègue, Rodrigue n'est plus qu'un valet de ferme : il frotte, brosse, lave, panse les chevaux de son père. Le scheik Jabias, qui vient rendre visite au Cid, ne le reconnait pas sous cet humble habit, dans ces occupations plus humbles encore. Il s'étonne. Est-ce donc là ce vainqueur que les plus grands se faisaient gloire de servir, que traitaient familièrement les princes ? Oui, c'est lui : mais alors il n'était que chez le roi ; il est maintenant chez son père. On s'inspirera du *Bivar* de V. Hugo, *Légende des siècles*, 1re série.

II

Pendant que Rodrigue combat et tue le comte de Gormas, don Diègue, seul et triste, assis à une table chargée de mets qu'il ne touche pas, attend l'issue du combat. Enfin son fils parait, vainqueur; il l'embrasse en pleurant d'orgueil, et, joyeux, ne songeant qu'à son honneur vengé, il partage son repas avec Rodrigue, qui songe à Chimène.

III

Mourant, serré de près par les Maures, le Cid commande qu'on attache son cadavre à la selle de son fidele cheval Babiéça, qu'on lui mette aux mains son épée et qu'on le place en face de l'ennemi, contre lequel il commandera une dernière charge. Épouvantés, les infideles s'enfuient, et l'ombre du Cid est victorieuse.

IV

Rodrigue, à travers les montagnes de la Galice, se dirige, pour accomplir un vœu, vers le sanctuaire de Saint-Jacques-

de-Compostelle. Il a entendu les appels plaintifs d'un lépreux qui gît enfoncé dans un marécage. Tous s'écartent avec horreur; seul, Rodrigue s'approche, relève le lépreux, le fait monter en croupe derrière lui, partage avec lui son repas et son lit; car il aime à servir les pauvres, et il ne les oublie pas dans son testament. La récompense ne se fait pas longtemps attendre; pendant son sommeil, ce mendiant lui apparaît sous les traits du bienheureux Lazare, et prophétise sa gloire future.

V

Saint Pierre vient annoncer sa mort prochaine à Rodrigue endormi. Réveillé, le héros se résigne, et facilement se console en songeant qu'il aura encore de beaux coups à frapper.

VI

Au siège de Sébastopol, pendant une nuit du terrible hiver de 1855, un jeune officier d'artillerie, chargé du commandement d'une batterie, avec ordre exprès de rester sur la défensive, ne savait comment préserver ses hommes des dangers du froid, de l'engourdissement, de l'obscurité; près de succomber lui-même à la torpeur, il se mit soudain à réciter à haute voix les belles scènes du *Cid;* un officier d'artillerie lui répond de la tranchée voisine; les soldats écoutent et s'exaltent. Au beau cri: « Paraissez, Navarrais! » un grand bruit se fait entendre; les Russes croient surprendre la petite troupe endormie; mais ils sont repoussés, et les vainqueurs achèvent la scène de Corneille.

LETTRES

I

Lettre de Balzac à un ami après la première représentation du Cid.

Ce grand événement littéraire y sera raconté; l'œuvre par laquelle s'ouvre une nouvelle ère dramatique y sera appréciée avec la vivacité rapide d'une première impression, sans que doivent s'y montrer en rien la solennité et l'emphase recherchées plus à loisir par Balzac. Certains détails, certaines circonstances que Balzac ne pouvait ignorer, devront y trouver place; par exemple, la simplicité de mœurs qui s'alliait chez Corneille à tant de génie; la mauvaise humeur de ses rivaux, désormais si loin de lui; celle de son ombrageux et jaloux protecteur, le cardinal de Richelieu.

(Paris. — LICENCE, avril 1869[1].)

II

Lettre de Rotrou à Corneille.

Le *Cid* avait, à son apparition, excité un enthousiasme universel. Cependant les poètes rivaux de Corneille, Scudéry, Mairet, Boisrobert, encouragés par Richelieu, résistaient à ce sentiment commun d'admiration. Seul parmi eux, Rotrou avait le cœur assez généreux et l'esprit assez élevé pour rester l'ami de Corneille même après son triomphe. On suppose qu'il adresse à l'auteur du *Cid* une lettre chaleureuse, en témoignage de sa profonde admiration et de sa fidèle amitié.

Il est encore tout ému des beaux vers qu'il a entendus, et il

1. Ce sujet n'a qu'un défaut : c'est que Balzac n'a pu assister à la première représentation du *Cid*. — Aux examens du brevet supérieur (Puy-de-Dôme, aspirantes, 1887) on a donné un sujet analogue : Lettre de Rotrou à un de ses amis pour lui raconter la première représentation du *Cid*.

tient à le dire à l'auteur du *Cid,* surtout en un moment où des gens difficiles affectent de juger autrement que tout Paris.

Le *Cid* est un chef-d'œuvre; son auteur est aujourd'hui le roi du théâtre. Corneille a jusqu'ici modestement appelé Rotrou « son père »; maintenant le père est devenu l'écolier.

Les critiques plus ou moins fondées dont le *Cid* est l'objet ne prouvent rien contre le mérite de l'œuvre; et, quel que soit le jugement que doive porter l'Académie, Corneille n'a pas à craindre celui de la postérité.

(Concours de l'École normale, 1866.)

III

Lettre de Corneille à M. de Châlon.

Un vieux courtisan retiré à Rouen, M. de Châlon, avait conseillé à Corneille d'emprunter des sujets aux auteurs espagnols. « Apprenez leur langue, lui disait-il, je m'offre de vous en montrer ce que j'en sais, et, jusqu'à ce que vous soyez en état de lire par vous-même, de vous traduire quelques endroits de Guilhem de Castro. »

Vous supposerez une lettre de Corneille, écrite de Paris à M. de Châlon, après la représentation du *Cid.* Il le remercie, lui raconte l'effet produit par les premières représentations; mais son œuvre a déjà des ennemis et des jaloux.

(Douai. — Baccalauréat.)

IV

M. de Châlon, ancien secrétaire des commandements de la reine mère, s'était retiré à Rouen. Là le vieux gentilhomme connut le jeune poète Pierre Corneille, lui conseilla d'étudier les Espagnols, et en particulier Guilhem de Castro. Après le succès éclatant du *Cid,* Georges de Scudéry publia « que le sujet ne vaut rien du tout; qu'il manque de jugement en sa conduite; qu'il a beaucoup de méchants vers; que presque tout ce qu'il a de beautés soit dérobées; et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste. » Vous supposerez une lettre de M. de Châlon à Scudéry.

(Douai. — Baccalauréat, novembre 1884.)

V

Le père de Corneille, malgré les succès déjà obtenus par son fils Pierre, ne le voyait pas sans inquiétude quitter le barreau pour le théâtre : la famille était nombreuse et pauvre ; la profession de bel esprit rapportait peu. Vous supposerez la lettre écrite par Pierre Corneille à son père, le lendemain du jour où le *Cid* avait été joué au théâtre du Marais (fin de décembre 1636) : émotions de l'auteur avant la représentation ; récit de cette représentation ; résolution que prend le jeune homme ; ses projets.

(Douai. — BACCALAURÉAT, juillet 1885.)

VI

Lettre de Corneille à M. de Châlon, secrétaire des commandements de la reine, qui l'avait engagé à étudier la langue et la littérature espagnoles, pour lui annoncer qu'il vient de trouver le sujet du *Cid*, et qu'il se dispose à le porter sur la scène française.

(Douai. — BACCALAURÉAT, juillet 1885.)

VII

Lettre de Rotrou, rival et ami de Corneille, à un de ses amis de Rouen pour lui raconter la première représentation du *Cid*.

(Douai. — BACCALAURÉAT, novembre 1886.)

VIII

Lettre de Corneille à Richelieu.

Corneille écrit à Richelieu pour lui dire qu'il attend avec confiance le jugement de l'Académie française sur le *Cid*.

Il se disculpera dans cette lettre d'avoir voulu réhabiliter le duel et glorifier l'Espagne, ennemie de la France.

Il espère que le cardinal ne lui retirera ni sa bienveillance ni sa protection.

(Lyon. — BACCALAURÉAT.)

IX

Lettre de P. Corneille à M. de Châlon.

Corneille remercie M. de Châlon de lui avoir signalé cet admirable sujet du *Cid*. Sans doute il n'est pas facile d'accommoder une telle action, éparse en maints épisodes, à la scène française, si jalouse de l'unité dramatique; mais il saura bien réduire ou écarter la plupart de ces incidents, pour concentrer le drame dans son principal intérêt, c'est-à-dire dans ce qui se passe au cœur de Rodrigue et de Chimène.

(Nancy. — Baccalauréat.)

X

Lettre d'un contemporain sur le Cid.

Un jeune officier des armées de Louis XIII exprime à son vieux père ses impressions à la première représentation du *Cid* (26 décembre 1636). Il écrit à son père dans l'ivresse de l'enthousiasme. La vraie poésie dramatique est enfin trouvée ! Il peint la surprise, l'émotion croissante, l'admiration, les transports de l'assemblée.

Résumant succinctement le sujet, il signale les situations les plus applaudies.

Il loue, il remercie Corneille d'avoir donné une si opportune leçon d'honneur, d'héroïsme, qui condamne tant de duels funestes et coupables.

Il glorifie le jeune poète qui ravit à l'Espagne la palme littéraire, et dont les mâles inspirations raniment dans notre France menacée l'ardeur des généreux sacrifices.

(Rennes. — Baccalauréat.)

XI

Le P. Mersenne à Descartes.

Il n'est bruit à Paris que du triomphe éclatant remporté par l'auteur du *Cid*. Dans sa paisible solitude, au fond des brouil-

lards de la Hollande, Descartes doit sourire de ces engouements souvent passagers. Lui-même, Mersenne, s'en est défié d'abord ; mais il a lu le *Cid* et il a été rassuré.

Avec les réserves nécessaires, il fera comprendre à Descartes que si le nouveau poète continue à peindre la passion, comme ses devanciers, il est surtout le poète de la raison et du devoir, c'est-à-dire de la vérité morale, et qu'en exaltant la volonté il apprend à l'homme à devenir vraiment un homme.

Il montrera cette idée du devoir et de l'honneur incarnée dans les principaux personnages, même dans Chimène, dont l'énergie virile sait se contenir en se tempérant de qualités plus délicates. On dirait que Corneille est un disciple de Descartes.

Faisant allusion à l'apparition prochaine du *Discours de la méthode* (1637), il se félicitera de voir Descartes et Corneille inaugurer un nouvel âge, où la raison reprendra son rang souverain.

XII

Corneille écrit à son ami Rotrou :

1° Pour le remercier d'avoir, seul entre tous ses amis d'autrefois, pris son parti dans la querelle qui a suivi le *Cid* ;

2° Pour justifier le *Cid* contre les critiques de ses rivaux et de l'Académie ;

3° Pour annoncer qu'après le *Cid* il va faire paraître *Horace* et *Cinna*.

XIII

Rotrou écrit à Corneille après une lecture de l'*Excuse à Ariste*.

Il lui reproche doucement d'avoir dit que ses « seuls » partisans sont ses vers. Sans doute les vers de Corneille suffiraient à défendre sa gloire ; mais il a des amis qui ne s'y épargnent pas.

Sans lui conseiller d'être servile, il lui recommande d'être prudent et de ne pas trop répéter ces déclarations d'une fierté d'ailleurs légitime :

> Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Pour lui, il sera heureux d'effacer sa renommée devant celle de Corneille, dont il prévoit le long avenir.

XIV

Chapelain n'était point un ennemi systématique du *Cid*. Le 13 juin 1637, il écrivait à Balzac : « J'apprends avec plaisir que le *Cid* ait fait en vous le même effet qu'en tout notre monde. La matière, les beaux sentiments que l'espagnol lui avait donnés et les ornements qu'a ajoutés notre poète français ont mérité l'applaudissement du peuple et de la cour, qui n'étaient point encore accoutumés à de telles délicatesses. » C'est dans cet esprit d'impartialité, mais d'une impartialité contrainte par la gêne d'une situation fausse, qu'il rédigea les *Sentiments de l'Académie*. « Je sais fort bien, dit Pellisson, que le cardinal eût souhaité qu'on traitât le *Cid* plus rudement, si on ne lui eût fait entendre avec adresse qu'un juge ne devait pas parler comme une partie, et qu'autant on témoignerait de passion, autant perdrait-on d'autorité. »

On supposera que ce conseiller prudent est Chapelain et qu'il écrit à Richelieu dans ce sens.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

Examiner le jugement de la Bruyère sur le *Cid* et sur les critiques de l'Académie à propos du *Cid*.

(AGRÉGATION DES LETTRES. — Composition, 1877.)

II

Du monologue. — Ce qu'il y a de conforme à la nature dans cette convention de l'art. En quelles occasions et dans quelle mesure il est à propos d'en user.

(Paris. — LICENCE, août 1872.)

III

Expliquer et apprécier la part de l'influence espagnole dans le théâtre de Corneille ; analogies et différences.

(Paris. — Ir., juillet 1880. — Aix. — DEVOIR DE LICENCE, novembre 1888.)

IV

Serait-il juste d'appliquer à Corneille auteur du *Cid* le jugement d'un écrivain du XVIIe siècle : « Né avec plus de génie que de goût, il peignait à grands traits et négligeait les détails » ?

(Paris. — DEVOIR DE LICENCE.)

V

« Le *Cid* est l'un des plus beaux poèmes que l'on puisse faire, et l'une des meilleures critiques qui ait été faite sur aucun sujet est celle du *Cid.* » (La Bruyère, *Ouvrages de l'esprit.*)

(Besançon, Clermont et Lyon. — Devoirs de licence et d'agrégation, 1881 et 1888.)

VI

« Le *Cid* est le commencement d'un homme; — le recommencement d'une poésie; — l'aurore d'un grand siècle. » (Sainte-Beuve.)

(Besançon. — Licence ès lettres, session d'avril 1882.)

VII

Aperçu sur la querelle du *Cid.*

(Besançon. — Licence ès lettres, novembre 1882.)

VIII

Juger les *Sentiments de l'Académie française sur la tragédie et comédie du Cid.*

(Douai. — Devoir d'agrégation des lettres.)

IX

Montrer par l'étude comparée du *Cid* et de *Phèdre* quelle idée différente Corneille et Racine se sont faite de l'amour au théâtre.

(Douai. — Devoir d'agrégation, mai 1884.)

X

De l'influence de la littérature romanesque et de l'esprit précieux sur le *Cid* de Corneille.

(Douai et Lyon. — Licence ès lettres, session de juillet 1884 et 1888.)

XI

De l'emploi du duel au théâtre et dans le roman, en France, ses effets; principaux exemples. — Trouve-t-on l'équivalent de ce moyen dramatique dans les littératures de l'antiquité?

(Nancy. — Licence.)

XII

Donner une idée de la querelle du *Cid*.

(Paris. — Baccalauréat, 1881.)

XIII

De la vérité des mœurs chevaleresques peintes dans le *Cid*.

(Paris. — Id., 1882.)

XIV

Comparer le rôle d'Émilie dans *Cinna* avec celui de Chimène dans le *Cid*.

(Paris. — Id.)

XV

Comparer le rôle du père dans le *Cid* et dans *Polyeucte*.

(Paris. — Id.)

XVI

La pièce du *Cid* se rapproche-t-elle davantage de la tragédie ou du drame moderne?

(Besançon. — Certificat de capacité pour l'enseignement secondaire spécial, juin 1884.)

XVII

On a dit que Chimène et Rodrigue « étaient dignes l'un de l'autre ». Expliquez cette opinion.

(Dijon. — Baccalauréat.)

XVIII

Quels sont les griefs que Richelieu avait contre le *Cid?*

(Lyon. — Id.)

XIX

Corneille, dans le *Cid*, peut-il être accusé de faire l'apologie du duel?

(Lyon. — Id.)

XX

Quelle influence eut la critique du *Cid* sur le développement du génie de Corneille?

(Lyon. — Devoir d'agrégation.)

XXI

Différence entre l'héroïsme du Cid, de Cinna et de Polyeucte.

(Poitiers. — Id.)

XXII

Faire connaître le *Cid*. Importance de cette pièce dans l'histoire de la poésie française.

(Fontenay. — Examen d'admission, juillet 1881.)

XXIII

Dans ses *Observations sur le Cid,* Scudéry reproche à la pièce : 1° de manquer d'invention ; 2° de n'avoir ni intrigue, ni nœud, ni dénouement ; 3° d'être immorale. Sur quoi reposent les critiques de Scudéry, et comment les appréciez-vous ?

(EXAMENS DE LA DÉLÉGATION DANS LES FONCTIONS DE MAÎTRE ADJOINT DES ÉCOLES NORMALES D'INSTITUTEURS, 1887.)

XXIV

De la liberté morale et du devoir dans Corneille et dans Racine. On prendra comme termes de comparaison le *Cid* et *Andromaque*.

(Mayenne. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirants, 1887.)

XXV

Expliquer et discuter ce mot de Henri Heine : « Racine est le premier poète des temps modernes. Corneille est encore le premier poète du moyen âge. »

XXVI

Dans son *Traité de la comédie*, Nicole écrit : « On écoute avec plaisir ces paroles barbares d'un père qui donne charge à son fils de le venger :

Va contre un arrogant éprouver ton courage.
Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.
Meurs, ou tue.

Et cependant, en considérant ces sentiments selon la raison, il n'y a rien de plus détestable. »

Ce jugement n'est-il pas trop absolu ? Le discuter, en faisant comprendre ce qu'est ce sentiment de l'honneur chevaleresque dont s'est inspiré Corneille.

XXVII

Justifier ce jugement de Corneille dans l'*Examen du Cid :* « Bien que ce soit celui de mes ouvrages réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles. »

XXVIII

Comparer les deux entrevues de Rodrigue et de Chimène, en faisant ressortir l'utilité dramatique de la seconde, et réfuter ainsi ce jugement de l'Académie sur l'entrevue de l'acte V : « L'entretien qu'ils y ont ensemble est si ruineux pour l'honneur de Chimène, et découvre tellement l'avantage que sa passion a pris sur elle, que nous n'estimons pas qu'il y ait guère de chose plus blâmable en toute la pièce. »

XXIX

Faire dans le *Cid* la part des idées contemporaines, et expliquer ainsi en partie son succès.

XXX

Comparer les caractères du vieil Horace et de Géronte (*Menteur*), au caractère de don Diègue, en faisant ressortir les traits communs, modifiés par la différence des situations.

XXXI

Opposer Chimène, la jeune fille espagnole, à Pauline, la femme romaine. N'y a-t-il rien de commun entre elles?

XXXII

Discuter ce jugement du prince de Conti, dans son *Traité de la comédie* (1659) : « Le récit même de la défaite des Maures est

fort ennuyeux et peu nécessaire à l'ouvrage, étant certain qu'il n'y avait nulle rigueur en ce temps-là contre les duels, et n'y ayant pas d'apparence que la sévérité du roi de Castille fût si grande en cette matière, contre la coutume de son siècle, qu'il n'en pût bien pardonner deux par jour, même sans le prétexte d'une victoire aussi importante. »

XXIII

Êtes-vous de l'avis de l'abbé d'Aubignac qui, en rendant justice aux beautés du *Cid*, affirme pourtant que « la pièce n'est pas finie »?

XXIV

Dans son *Projet d'un traité sur la tragédie*, Fénelon raille le désespoir ampoulé et fleuri des amants de tragédie et cite comme exemple les strophes de Rodrigue : « Percé jusques « au fond du cœur... » Jamais douleur sérieuse, ajoute-t-il, ne parla un langage si pompeux et si affecté. » Qu'y a-t-il de vrai, qu'y a-t-il de contestable dans ce jugement?

Villefranche-de-Rouergue. — J. Bardoux impr.

HORACE

(1640)

I

Comment Corneille a imité Tite Live. — L'esprit de l'antiquité dans Horace.

S'il est une tragédie qui appartienne en propre à Corneille, c'est assurément *Horace*. Aucune n'est mieux faite pour montrer à quel point, au XVIIe siècle, l'imitation n'était pas un esclavage. Nous ne savons s'il est vrai que Corneille ait voulu répondre aux détracteurs du *Cid*, en prouvant qu'il était capable d'inventer; mais il est certain qu'ici, en suivant Tite Live, il a eu beaucoup à tirer de son propre fonds. Dans le *Cid*, inimitable sans doute à celui dont il est imité, il n'y a guère qu'une situation qui soit tout à fait originale, celle de la seconde entrevue des deux amants; pour *Horace*, au contraire, l'histoire ne lui donnait qu'une situation fort simple et, en apparence, fort insuffisante au développement d'un drame : celle d'un combat dont il était difficile de renouveler le récit, suivi d'un assassinat dont il était plus difficile encore de pallier l'odieux.

L'étude de la narration oratoire, déjà toute dramatique, de Tite Live, est une préface nécessaire à l'étude du drame de Corneille. On peut remarquer qu'elle s'ouvre par un rapide exposé des causes qui firent éclater la guerre, une guerre presque civile, entre les Albains et les Romains. Si l'on oubliait cette communauté d'origine, ces liens de tout genre qui unissaient deux peuples voisins et parents, on comprendrait mal une tragédie dont le principal intérêt vient précisément de là. Horace et Curiace ne personnifient-ils pas Rome et Albe? Et si Horace semble avoir tout oublié pour ne plus voir que Rome, Curiace ne se souvient-il pas de « cette douce religion de la communauté des villes latines »? Avant lui, le dictateur d'Albe

n'a-t-il pas parlé « au nom de la fraternité des peuples latins, confédérés sur le mont Albain[1] »?

Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple en deux villes;
Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles?

Il faut bien que Rome domine tout pour effacer d'aussi longs, d'aussi chers souvenirs. Chose curieuse! Corneille a voulu que nous admirions les Horaces, parce que, dévoués absolument à la petite patrie, ils méconnaissaient la grande; et nous les admirons en effet. Mais, au fond de notre cœur, quelque chose proteste, et nous nous retournons parfois avec un attendrissement involontaire vers ces Albains si doucement résignés, si humains, si fraternels, pour qui le patriotisme ne se confond pas avec la haine aveugle des autres nations.

On ne s'est pas contenté d'affirmer que le combat des Horaces et des Curiaces symbolise la lutte implacable d'Albe et de Rome; on a été jusqu'à la réduire à l'état de pure allégorie, dénuée de toute réalité historique, même de toute vraisemblance. Aussi sceptique, mais plus systématique que les Français Levesque et de Beaufort, l'historien allemand Niebuhr, dès le début du XIXe siècle, retrouvait dans ces légendes historiques de l'ancienne Rome la trace visible de chants nationaux disparus. Les belles pages de Tite Live ne seraient donc que le lointain ressouvenir d'une cantilène épique, mal à propos déguisée en récit authentique et précis. Notre Michelet, son disciple sur ce point, a érigé en dogme cette hypothèse. En tout cas, Corneille n'a jamais mis en doute la réalité de la tradition : « Il m'était, écrit-il, beaucoup moins permis dans *Horace* et dans *Pompée,* dont les histoires ne sont ignorées de personne, que dans *Rodogune* ou dans *Nicomède,* dont peu de gens savaient les noms avant que je les eusse mis sur le théâtre[2]. » Aussi respecta-t-il le récit de Tite Live dans ses traits généraux. Il est vrai qu'au cinquième acte, trop docile esclave de l'unité de lieu, il a dû laisser dans le lointain le peuple, ce personnage collectif et gênant, dont l'intervention pourtant, selon la remarque de Schlegel, eût été si pathétique, pour faire juger le jeune Horace dans la maison de son père, par le roi seul, à peine entouré de quelques comparses. Mais cette légère

1. Desjardins, *le Grand Corneille historien.*
2. *Discours de la tragédie.*

inexactitude historique n'a guère plus d'importance que l'anachronisme du vieil Horace s'agenouillant, au même acte, devant le roi. Qu'importent ces disparates à peine perceptibles dans un tableau dont l'ensemble est si antique par l'esprit? Oui, Corneille semble s'être assimilé l'esprit de Tite Live, non pas seulement dans ce cinquième acte, qu'on a jugé parfois plus historique que dramatique, mais dans le corps entier d'une tragédie dominée par une double majesté : celle de la puissance divine, celle de l'autorité paternelle.

Comme les Romains se sentaient le peuple favori des dieux, comme la religion du foyer, s'élargissant peu à peu, leur avait enseigné la religion de la patrie, ils avaient pour les dieux un culte filial et de tous les instants, qui se confondait avec le patriotisme. Les femmes ne sont pas seules à invoquer ou à remercier les dieux, dans leurs inquiétudes ou dans leurs joies. Ne semble-t-il pas que le vieil Horace vive dans une sorte de communion intime avec les dieux, et que ces dieux, toujours présents, lui communiquent tantôt la sérénité de sa résignation presque fataliste, tantôt la fierté plus qu'humaine de son indignation paternelle? A tous les actes de la vie civile et publique préside une divinité protectrice ou menaçante, dont il faut se conserver la faveur ou désarmer le courroux. Les sacrifices, sans cesse multipliés, sont un tribut qu'on lui doit et qu'elle attend : c'est pour consulter la volonté divine que le combat est suspendu; c'est parce que la volonté divine a prononcé que le combat s'engage. Horace a-t-il vaincu : qu'un sacrifice en remercie les dieux. A-t-il égorgé sa sœur : qu'un sacrifice expiatoire les apaise. C'est ce qui a fait dire, fort justement, à M. Desjardins qu'*Horace* était la peinture du « patriotisme religieux sous les premiers rois de Rome ».

Si voisine d'ailleurs qu'elle soit du fatalisme, cette foi enthousiaste et absolue n'annihile pas la volonté humaine. Appuyée précisément sur la religion, — puisque le père est avant tout le représentant de la religion domestique, — l'autorité paternelle nous apparait comme sacrée. « Rien, dans notre société moderne, ne peut nous donner une idée de cette puissance paternelle. Dans cette antiquité, le père n'est pas seulement l'homme fort qui protège et qui a aussi le pouvoir de se faire obéir; il est le prêtre, il est l'héritier du foyer, le continuateur des aïeux, la tige des descendants, le dépositaire des rites mystérieux du culte et des formules secrètes de la prière. Toute la religion réside en lui... Le droit de justice que le père exer-

çait dans sa maison était complet et sans appel. Il pouvait condamner à mort, comme faisait le magistrat dans la cité; aucune autorité n'avait le droit de modifier ses arrêts [1]. » Cette toute-puissance du père, maître et justicier, ne se laisse guère entrevoir, dans le récit de Tite Live, que vers la fin, alors que le vieil Horace déclare juste le meurtre de Camille et proteste qu'il l'eût vengée lui-même sur son fils, si elle n'eût pas été coupable. Chez Corneille, au contraire, elle est au premier plan; le tragique français a trouvé moyen d'être ici plus Romain que Tite Live.

Si l'on va au fond des choses, et si l'on écarte le cinquième acte, la part de l'imitation se trouve considérablement réduite. Il y a plus : par sa simplicité même, le texte de Tite Live semble devoir être une gêne plutôt qu'un secours pour un auteur dramatique, et l'on ne voit pas bien tout d'abord comment il en pourra tirer la matière de cinq actes, comment il pourra soutenir si longtemps l'intérêt d'une action dont un récit doit être l'âme. Corneille accepte le récit; mais il n'a garde de lui laisser la forme d'une narration historique : il l'accommode au théâtre, le coupe, en prolonge l'intérêt, qu'il suspend, en double l'effet par une admirable péripétie. De même, pour la peinture des caractères, il s'empare des données de Tite Live, mais les complète et y découvre des ressources imprévues. C'est lui-même qui l'observe : « Les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion ou à la sévérité du devoir forment de puissantes agitations, qui sont reçues de l'auditoire avec plaisir... Horace et Curiace ne seraient point à plaindre s'ils n'étaient point amis et beaux-frères [2]. » Voilà le grand ressort qui fait mouvoir l'action tout entière. Si le caractère de Sabine prête à la critique, combien dramatique est la situation que crée ce nouveau personnage! et combien l'union déjà réalisée entre les deux familles est plus émouvante que l'union projetée de l'histoire! Par suite, le caractère du jeune Horace est mieux mis en lumière : il n'est plus seulement le Romain, le citoyen, le soldat farouche, *ferox juvenis,* que Rome domine et écrase un peu, dont on nous montre la valeur sur le champ de bataille, la cruauté, insuffisamment expliquée, après la victoire. Comme on nous l'a fait voir de plus près, entouré des siens, qui s'op-

1. Fustel de Coulanges, *la Cité antique,* II, 8.
2. *Discours de la tragédie.*

posent à lui et rehaussent encore son sauvage héroïsme, nous sommes mieux préparés, non sans doute à justifier, mais à comprendre son fratricide.

En un mot, Tite Live ne nous montre que la patrie ; près de la patrie, Corneille nous montre la famille, source d'émotions non moins profondes.

Horace n'est d'ailleurs, pour ainsi dire, que le sévère frontispice d'un monument que Corneille éleva, pendant de longues années, à la gloire de Rome. Seul, *Horace* représente la période des rois, tandis que l'ère, plus longue, il est vrai, de la République romaine, est représentée par *Sophonisbe*, *Nicomède, Sertorius, Pompée, Suréna* et celle de l'empire par *Cinna, Othon, Tite et Bérénice, Héraclius, Polyeucte, Pulchérie.* Quelle galerie dramatique et historique tout à la fois! N'est-il pas vrai que Corneille a noblement conquis le titre de citoyen romain, et que Segrais ne se trompait guère quand il assurait que ce poète, tout Romain d'esprit, devait être « échappé des Cornéliens de Rome »?

II

« Horace » au théâtre avant Corneille.

Il est curieux que le premier devancier de Corneille ait été le satirique et licencieux Pierre Arétin, plus connu sous le nom de l'Arétin, et surtout que cet écrivain, peu habitué aux sujets austères, ait traité gravement ce grave sujet. Sa tragédie d'*Orazia* (la sœur d'Horace), imprimée à Venise en 1546, est mal nommée, puisque la sœur d'Horace meurt dès le troisième acte ; et le chœur des Vertus qui, à la fin de chaque acte, chante quelque moralité, ne contribue pas à l'animer. D'ailleurs, la pièce italienne, où tout parle aux sens, ressemble assez peu à la tragédie française, qui s'adresse à la raison et n'a souci d'émouvoir que l'âme. Dès le début, les noms des six combattants choisis par Albe et Rome sont connus ; c'était s'interdire d'avance les émouvantes péripéties dont Corneille a tiré un parti si admirable : dès le second acte, où un chevalier romain fait au vieil Horace un long récit de la victoire de son fils, l'action principale touche à sa fin. L'acte III est celui du fratricide ; les deux derniers actes contiennent le procès d'Horace, que le peuple condamne à passer sous le joug la tête

voilée, et à qui Jupiter, apparu tout à coup au milieu des éclairs, ordonne d'obéir. L'éclat de la mise en scène, l'intervention des féciaux, des duumvirs, de la foule tour à tour triomphante et attendrie, ne suffisent pas à voiler le peu d'originalité de cette pièce.

En réalité, Corneille n'eut, du moins sur la scène française, qu'un devancier : c'est un certain Pierre de Laudun d'Aigaliers, auteur d'un *Horace trigémine* (les trois Horaces). Cette tragédie se compose de trois parties, gauchement reliées entre elles : 1° le combat des Horaces et des Curiaces, épisode héroïque traité en style pittoresque ; qu'on en juge par ce vers souvent cité :

Çà, çà, tue, tue, tue ! — Çà, çà, çà, tue, tue, pif, paf !

— 2° le procès du « sorricide » et son acquittement ; — 3° la mort de Tullus Hostilius, qui, coupable d'avoir fait écarteler le chef des Albains, Metius Suffetius, est foudroyé « avec son gentilhomme ». On a critiqué la duplicité d'action de la tragédie cornélienne ; mais que dire de l'action triple et du double dénouement de l'*Horace trigémine ?*

Ce serait faire injure à Corneille que d'insister sur cette comparaison ; mais le troisième de ses devanciers est plus digne d'être nommé à côté de lui. C'est à soixante ans (1662) que l'infatigable Lope de Vega publiait *el Honrado Hermano,* roman d'aventures plutôt que tragédie historique, mêlé de réminiscences de Tite Live, des déguisements et des enlèvements de la tragi-comédie, terminé par l'acquittement d'Horace et son mariage avec la fille d'un sénateur.

Plus vraisemblable et plus antique que d'Aigaliers et Lope de Vega, Corneille a été plus original que l'Arétin. C'est pourtant la pièce de Lope de Vega qui semble lui avoir inspiré l'idée de rajeunir un sujet où aucun écrivain, depuis Tite Live, n'avait encore imprimé cette marque personnelle et durable qui décourage les imitateurs.

III

Comment Corneille a passé de la tragi-comédie à la tragédie classique.

Plusieurs critiques reprochent à Corneille d'avoir prématurément abandonné l'Espagne pour Rome. « Quitter l'Espagne

dès l'instant qu'il y avait mis pied, ne pas pousser plus loin cette glorieuse victoire du *Cid*, et renoncer de gaieté de cœur à tant de héros magnanimes qui lui tendaient les bras, mais tourner à côté et s'attaquer à une Rome castillane, sur la foi de Lucain et de Sénèque, ces Espagnols bourgeois sous Néron, c'était pour Corneille ne pas profiter de tous ses avantages et mal interpréter la voix de son génie, au moment où elle venait de parler si clairement. Mais alors la mode ne portait pas moins les esprits vers Rome antique que vers l'Espagne[1]. » La rupture avec ce passé, dont la gloire était encore toute fraîche, ne fut pas si brusque qu'on l'imagine, et lui-même Sainte-Beuve prend soin de l'indiquer lorsqu'il écrit que, déserteur de l'Espagne, Corneille passa dans le camp des Romains, mais de Romains fort proches parents des Castillans du *Cid*, et parlant haut comme eux. Même dans *Horace* et *Cinna*, il faudra faire la part de cette *grandiloquence* castillane. On peut regretter, il est vrai, que Corneille, esclave d'un préjugé alors dominant, ait abandonné l'histoire moderne pour l'histoire ancienne, jugée seule propre à fournir des sujets de tragédie : mais il y reviendra dans *Don Sanche*, et n'écrira guère alors qu'une tragi-comédie. Le *Cid* même, le plus jeune des chefs-d'œuvre cornéliens, qu'est-ce autre chose, par certains endroits, qu'une tragi-comédie, la plus admirable de toutes, il est vrai ?

Qu'on s'en afflige ou qu'on y applaudisse, il n'en est pas moins certain qu'*Horace* marque une date dans l'histoire de l'art dramatique. Ce jour-là, Corneille restreignait volontairement le champ illimité du drame ; ce jour-là, il créait la tragédie classique, telle que nous la concevons encore, telle que nous l'étudions dans son passé un peu lointain, telle que Racine et Voltaire l'acceptèrent de ses mains et la firent fleurir. Le *Cid* et *Horace*, voilà deux formes très différentes d'un art toujours le même au fond. Ne disons pas que Corneille a fait mieux, cette fois, mais reconnaissons qu'il a voulu faire autre chose ; qu'il a profité des critiques, qu'il a de bonne foi essayé de se plier aux règles que ses rivaux lui opposaient avec un si insolent pédantisme. L'Arétin et Lope de Vega se souciaient peu des unités ; Corneille les respecte et veut qu'on le sache. *Horace* — il se plaît à le remarquer — est au nombre des pièces fort rares qu'il a pu réduire à la rigueur de l'unité du lieu. Tout

1. Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, I.

s'y passe en effet dans la salle d'une même maison. La vraisemblance en souffre bien quelque peu; mais quoi! « les femmes ont tant d'amitié l'une pour l'autre et des intérêts si conjoints qu'elles peuvent être toujours ensemble ». C'est de ces petites raisons que se paye le grand Corneille; nous aurions mauvaise grâce à les juger puériles.

En résumé, le *Cid* a plus d'étendue, plus de lumière, plus d'horizon, surtout plus de grâce; l'imagination s'y joue librement et y triomphe, comme dans l'*Orazia* et le *Honrado Hermano*. Ce qui domine dans l'*Horace* de Corneille, c'est la raison qui réprime les écarts de l'imagination, fait à la passion sa large part, mais veut régner seule au-dessus d'elle. Ceux que le drame moderne a familiarisés avec ses fantaisies sans cesse renouvelées, trouveront sans doute un peu étroite et austère cette conception toute métaphysique de la tragédie du XVII[e] siècle. Mais ces règles n'étaient pas toujours des entraves, et dans ce moule, si étroit qu'il fût, ont tenu à l'aise les plus fortes œuvres de ce théâtre, dont *Horace* marque le point de maturité.

Comment Corneille fut-il conduit à écrire *Horace* après le *Cid*, et pourquoi l'écrivit-il si longtemps après? On a déjà répondu à la première question. Depuis le vieux Garnier jusqu'à Mairet, auteur de cette *Sophonisbe* qui fut représentée sept ans avant le *Cid*, les auteurs dramatiques s'étaient engoués de Rome et des Romains. Alors même qu'ils empruntaient leurs sujets à la mythologie ou à l'histoire de la Grèce, c'est aux Romains, et aux Romains de la décadence, qu'ils demandaient les ornements nécessaires pour égayer la simplicité grecque, trop nue à leur gré. Mais pourquoi *Horace* ne fut-il représenté qu'au début de 1640, quatre ans après le *Cid*? Une lettre de Chapelain à Balzac (15 janvier 1639) nous indiquera l'une des causes, peut-être la cause principale, de ce silence prolongé : « Corneille est ici depuis trois jours, et d'abord m'est venu faire un éclaircissement sur le livre de l'Académie pour ou plutôt contre le *Cid*, m'accusant, et non sans raison, d'en être le principal auteur. Il ne fait plus rien, et Scudéry a du moins gagné cela, en le querellant, qu'il l'a rebuté du métier et lui a tari sa veine. Je l'ai, autant que j'ai pu, réchauffé et encouragé à se venger, et de Scudéry et de sa protectrice, en faisant quelque nouveau *Cid* qui attire encore les suffrages de tout le monde, et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté; mais il n'y a pas moyen de l'y résoudre, et il ne parle plus que

de règles et que des choses qu'il eût pu répondre aux académiciens, s'il n'eût point craint de choquer les puissances, mettant, au reste, Aristote entre les auteurs apocryphes, lorsqu'il ne s'accommode pas à ses imaginations. »

Cette lettre est précieuse a plus d'un égard : d'abord parce qu'elle nous montre, trois ans après le *Cid*, Corneille encore découragé des attaques envieuses qu'il a eu à subir; ensuite, parce qu'elle nous apprend à quel point le préoccupent ces fameuses règles dont s'autorisent ses adversaires; à quel point, tout en gardant son indépendance vis-à-vis d'Aristote, il a à cœur de se justifier des reproches dont le poursuivent les aristotéliciens à outrance. Ce découragement si prolongé nous explique l'apparition tardive d'*Horace;* cette préoccupation des règles nous avertit que le poète fera, cette fois, effort pour s'y conformer. Seulement, Chapelain se trompe quand il croit cet abattement irrémédiable; ce n'est qu'une crise, d'où le génie de Corneille sortira mûri et fortifié.

D'autres préoccupations plus pénibles encore nous font mieux comprendre cette lassitude morale d'un grand homme en proie aux mille petites misères de la vie matérielle. Corneille venait de perdre son père : aux embarras que causa le règlement de la succession se joignirent les difficultés irritantes d'un procès qui fut longtemps pendant et nécessita de nombreuses démarches. A travers tous ces ennuis, il voyait se dresser la grande œuvre future, et par là prenait patience. Est-ce la fière attitude de Corneille qui découragea, cette fois, les critiques, ou plutôt n'est-ce pas pour les contraindre au silence qu'il dédie sa pièce au cardinal de Richelieu, dont il oublie les injustes tracasseries pour ne se rappeler que les « bienfaits »?

Ce qui est certain, c'est que le goût de Corneille était déjà plus sévère, qu'il apportait une œuvre longuement méditée, corrigée en plus d'un endroit. L'auteur d'*Horace* sacrifia des vers que l'auteur du *Cid* n'eût pas sacrifiés. Dans le *Cid*, l'influence des défauts contemporains était encore visible; les seuls défauts qui persistent dans *Horace* sont des défauts proprement cornéliens, et dont le poète ne se débarrassera jamais, car ils sont un des caractères originaux de son génie. C'est dans ce sens, mais dans ce sens seulement, qu'on peut dire d'*Horace*, moins harmonieux d'ailleurs dans son ensemble que le *Cid*, qu'il marque un progrès dans le développement du génie de Corneille.

IV

Y a-t-il unité d'action dans « Horace » ? — La duplicité d'action et l'unité d'intérêt.

Le second chef-d'œuvre de Corneille doit-il s'intituler *Horace* ou *les Horaces?* Au XVIIe et au XVIIIe siècle on écrivait indifféremment l'un ou l'autre. Mais Corneille écrit *Horace,* et ce titre, qu'une telle autorité recommande, est presque universellement adopté aujourd'hui.

Ce n'est pas là un détail si futile qu'on serait tenté de le croire. Au fond, il s'agit de savoir si la pièce a un héros unique, et quel est ce héros. Y a-t-il non seulement duplicité d'action, mais duplicité d'intérêt? et serait-il vrai que le vieil Horace est le héros des deux derniers actes comme le jeune Horace est le héros des trois premiers? Là seulement est la question : car on n'a point à se demander ici, après Voltaire, si le sujet même de la pièce est bien ou mal choisi. Quel sujet sera donc tragique si celui d'*Horace* ne l'est pas? Il faut bien qu'il le soit, puisque Corneille en a tiré une admirable tragédie. Aucun, d'ailleurs, ne pouvait lui sourire d'avantage; car aucun ne se prêtait mieux à ces oppositions d'idées générales et abstraites, personnifiées en des caractères presque symétriquement antithétiques.

Que représentent les Horaces et les Curiaces, sinon trois nuances différentes d'un même sentiment, l'amour de la patrie, ici étroit et absolu, là plus attendri et plus humain? Et pourquoi Camille est-elle frappée, sinon parce qu'elle est la passion en révolte contre le devoir?

Ces personnages en qui s'incarnent les idées se meuvent dans un cadre un peu abstrait comme eux. Avec quel soin le poète repousse tous les détails matériels qui pourraient distraire l'esprit du spectacle idéal qu'il lui propose! Partout des récits, des monologues, des analyses morales. Schlegel a pu dire, non sans raison, que la pièce entière était une allusion à des faits que l'on ne voit pas. Et pourquoi les verrait-on? Ce ne sont point les faits que Corneille et ses contemporains ont voulu peindre, c'est l'impression produite par ces faits sur l'âme des personnages. Dès lors, comment lui en vouloir d'avoir, au cinquième acte, effacé le peuple, témoin et acteur du procès dans Tite Live?

Que le procès se déroule, avec plus ou moins de solennité et de publicité, sur la place publique ou dans la maison du vieil Horace, peu importe au poete : sa tâche se borne à mettre aux prises des sentiments opposés et à s'efforcer de les concilier sans invraisemblance. Pour y arriver, il n'est pas de convention, pas de fiction qu'il ne soit disposé à accepter ; de là cette rigoureuse unité de lieu qu'il se vante d'avoir maintenue jusqu'au bout, et qui simplifie en effet un drame dont la mise en scène se réduisait à ces indications sommaires : « *Horace*. Le théâtre est un palais à volonté ; au cinquième acte, un fauteuil. »

L'unité d'action et l'unité d'intérêt sont-elles aussi strictement observées que l'unité de lieu? Plus régulier que le *Cid*, ou du moins plus conforme en apparence aux règles, *Horace* forme-t-il un ensemble harmonieux, un tout logique, et dont les parties soient inséparables?

Si, comme le veut Corneille, une action doit avoir un commencement, un milieu et une fin, sans qu'aucune autre action secondaire puisse se greffer sur l'action principale, il est clair qu'à la fin du quatrième acte d'*Horace* une nouvelle action s'ouvre. On peut même accorder à Corneille — qui met une naïve ardeur à confesser ses fautes en les exagérant — que cette action nouvelle est mal proportionnée à la première, que la gradation est mauvaise d'un péril illustre et public à un péril intime et privé ; que, par suite, l'intérêt décroit et même se déplace. Peut-être Corneille eût-il pris plus d'assurance s'il avait mieux distingué l'unité d'intérêt de l'unité d'action. Or, c'est moins à l'unité d'action qu'à l'unité d'intérêt que s'attachent aujourd'hui nos auteurs dramatiques ; ou plutôt c'est l'unité d'intérêt seule qu'ils reconnaissent, en lui sacrifiant les trois unités classiques d'action, de temps et de lieu. Il leur suffit qu'un héros central soit l'âme d'une pièce et que tout s'y rapporte à lui, quelque âge qu'on lui donne, en quelque pays qu'on le transporte, et de quelques événements qu'on le suppose l'auteur ou la victime. Au XVIIe siècle, au contraire, selon le mot de Napoléon Ier à l'historien allemand Müller, la tragédie n'est pas une histoire, elle est une crise. Corneille ne pouvait donc invoquer pour sa défense une théorie dont il avait à peine le soupçon, bien loin d'en prévoir la fortune future. Est-ce à dire pourtant que nous n'avons pas le droit de l'invoquer pour lui? Parce qu'il a ignoré — mais pressenti peut-être — les libertés du théâtre moderne, est-ce une raison pour que nous n'en revendiquions pas le bénéfice en faveur de

ce grand esclave des règles, esclave révolté parfois? Bien plus, cette unité d'intérêt, qu'on croit une invention toute moderne, ne la voyons-nous pas triompher chez les Grecs eux-mêmes, chez ces Grecs dont on opposa plus d'une fois à Corneille les noms vénérés et les redoutables exemples? Dans *Hécube,* la plus pathétique peut-être des tragédies d'Euripide, l'observateur le moins attentif n'aperçoit-il pas du premier coup d'œil deux actions distinctes, dont l'une a pour sujet l'immolation de Polyxène, l'autre la vengeance d'Hécube sur le meurtrier de son fils Polydore? Ce qui se laisse voir chez Euripide, Corneille ne pouvait-il le deviner confusément? En tout cas, n'est-il pas excusable au même degré?

V

Y a-t-il un ou plusieurs héros dans « Horace » ?

Mais quel personnage communique à la tragédie l'unité d'intérêt? Selon plusieurs critiques, c'est le vieil Horace. Mais le jeune Horace ne peut-il avoir aussi ses partisans? Ne peut-on pas faire observer qu'il est étrange de retarder jusqu'à la fin du deuxième acte l'apparition du personnage essentiel? Dans *Cinna,* il est vrai, Auguste ne nous sera montré qu'au second acte; mais au premier on ne parlera que de lui. Ici, Horace et Sabine, Curiace et Camille, concentrent d'abord sur eux l'attention. Il est vrai encore que, par l'effet d'un *crescendo* analogue à celui de *Cinna,* le vieil Horace, à la fin de la tragédie, grandit d'autant plus que son fils s'abaisse. Mais que prouve ce *crescendo* même, sinon qu'il est un des héros de la pièce, ce qui n'équivaut pas à en être le héros unique?

Y aurait-il donc plusieurs héros? Cette abondance de personnages héroïques ne serait point une exception dans le théâtre de Corneille. Comme le jeune Horace, Cinna conquiert d'abord notre admiration, puis se l'aliène peu à peu. Dans la *Mort de Pompée,* où chercher le héros unique? Est-ce Pompée, dont la grande ombre domine le drame? Est-ce César, vivant et vainqueur? Est-ce la fière Cornélie? De même, ici, nous hésitons, partagés entre des sentiments très divers, également incapables de nous défendre et d'admiration pour la vertu farouche du jeune Horace et d'horreur pour son crime, sentant bien que Corneille a voulu faire de lui son héros, mais que lui-

même a été, pour ainsi dire, effrayé par le développement logique d'un tel caractère, et qu'il a complété le fils par le père en donnant au vieillard la sérénité qui manquait au jeune homme. Lequel sera donc le héros définitif? Aucun, et tous les deux. Reprenant l'ancien titre donné à *Horace* par la plupart des contemporains, nous dirions volontiers : le héros d'*Horace*, ce sont les Horaces ; c'est la *gens Horatia* tout entière.

Geoffroy, critique âpre et dogmatique, souvent pédantesque, mais presque toujours sensé lorsque ses préjugés ne sont pas en jeu, est le premier, croyons-nous, qui ait osé écrire : « Ce n'est pas seulement le sort des Romains qui nous intéresse, mais celui de cette famille. La tragédie n'est finie que par le jugement du procès qui décidera du sort des principaux personnages. » Dans les premiers actes, le héros, c'est le peuple romain, c'est Rome naissante, incarnée en l'un de ses enfants. L'amour de la patrie enflamme donc toute cette partie du drame cornélien. Dans la seconde partie, c'est un père qui parle en faveur du meurtrier de sa fille, et ce meurtrier est son fils; par suite, c'est l'image de la famille, et non plus de la patrie, qui doit y présider. Qui ne voit, dès lors, par quel lien étroit sont unies ces deux actions, distinctes en apparence, inséparables en réalité? Ici, les affections de famille étaient en lutte avec le patriotisme ; là, c'est encore l'esprit romain qui nous sera peint dans l'intérieur d'une famille. Le poète nous avait montré d'abord l'influence des affaires publiques sur le sort particulier des membres de la *gens Horatia;* le meurtre de Camille n'est qu'un malheur de plus dû à cette même cause et frappant les mêmes personnes, puisque la mort de Camille est la conséquence naturelle de la mort de Curiace, et que, comme son fiancé, elle est sacrifiée aux exigences d'un patriotisme tyrannique. D'autre part, le procès d'Horace est la conséquence de son crime, et c'est Rome qui l'absout, qui le glorifie presque d'avoir mis la patrie au-dessus de la famille. Le sort de la patrie est fixé au début du quatrième acte; mais le sort de la famille n'est fixé qu'à la fin du cinquième; or, il faut qu'il soit fixé et que la série de ces dangers, qui s'enchaînent par une sorte de fatalité, soit définitivement épuisée. Il n'y a donc pas là, comme on l'a prétendu, trois tragédies, mais trois incidents connexes d'un drame unique.

VI

Le caractère du vieil Horace. — Le père et le fils.

Si la famille des Horaces occupe le premier plan de la tragédie, on ne saurait prétendre que le vieil Horace en soit le héros unique. Mais il faut avouer qu'aux yeux des modernes il en semble le personnage principal, et qu'en tout cas il est le seul qui demeure toujours digne de notre admiration, sans décourager jamais notre sympathie. Dès qu'il se montre, sa tranquille hauteur d'âme nous fait oublier tout le reste. Autour de lui, tous s'agitent et prennent parti ; lui, il garde l'auguste sérénité d'un magistrat, et comprend l'amour paternel même, non comme une passion, mais comme un devoir. Tout a été dit sur le patriotisme stoïque, mais large et clément, de ce grand vieillard cornélien, digne frère des don Diègue et des Géronte, auxquels M. Saint-Marc-Girardin le compare, dans une page magistrale qu'on ne saurait paraphraser sans l'affaiblir :

Dans Corneille, l'amour paternel a un caractère particulier de fermeté et de grandeur. Au premier abord, il semble que don Diègue et le vieil Horace manquent de tendresse ; ils n'ont pas, du moins, ce qui chez nous passe pour le signe de la tendresse, je veux dire cette faiblesse et cette agitation que nous appelons sensibilité. Mais prenez ces grandes âmes dans les moments où elles ne se surveillent plus, dans les moments où quelque coup inattendu ôte à l'homme l'empire qu'il a sur lui-même ; prenez le vieil Horace quand ses fils partent pour le combat :

> Ah ! n'attendrissez point ici mes sentiments :
> Pour vous encourager ma voix manque de termes ;
> Mon cœur ne forme pas de pensers assez fermes ;
> Moi-même en cet adieu j'ai les larmes aux yeux.
> Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

Voilà la tendresse comme doit la ressentir une grande âme qui se trouble et avoue son trouble. Ce vieillard, qui paraît impitoyable et dur, sait même consoler sa fille et sa bru, et les consoler comme on console, c'est-à-dire en prenant part à leurs peines, en les ressentant. Ainsi lorsque, en dépit des Horaces et des Curiaces, Rome et Albe ont paru vouloir chercher d'autres combattants :

> Je ne le cèle point, j'ai joint mes vœux aux vôtres.
> Si le ciel pitoyable eût écouté ma voix,
> Albe serait réduite à faire un autre choix.
> Nous pourrions voir tantôt triompher les Horaces,
> Sans voir leurs bras souillés du sang des Curiaces.

Ainsi, tout Romain qu'il est, il aurait mieux aimé pour ses fils moins de gloire et moins de dangers, et il ne cache pas à ses filles la douleur qu'il a ressentie. Mais les dieux le veulent, et la gloire de Rome l'ordonne : il se soumet. Dirons-nous pour cela que le vieil Horace aime mieux sa patrie qu'il n'aime ses enfants? Non; cela montre seulement que le vieil Horace n'a pas pour sa patrie les mêmes sentiments que pour ses fils : il aime ses enfants avec faiblesse et émotion, comme nous les aimons tous; mais il aime sa patrie avec une sorte de fermeté décidée à tout faire et à tout souffrir pour elle.

Dans le vieil Horace, l'amour paternel éclate surtout quand, d'accord avec le devoir, il n'a plus à se contraindre. Voyez cette scène où il sait enfin que son fils a fait triompher Rome et qu'il est vainqueur et vivant :

O mon fils, ô ma joie, ô l'honneur de nos jours!
O d'un État penchant l'inespéré secours!
Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace!
Appui de ton pays et gloire de ta race!
Quand pourrai-je étouffer dans tes embrassements
L'erreur dont j'ai formé de si faux sentiments?
Quand pourra mon amour baigner avec tendresse
Ton front victorieux de larmes d'allégresse?

Il pleure alors sans plus vouloir se cacher, ce vieux Romain qui, au départ de ses fils, s'accusait d'avoir les larmes aux yeux; il pleure, et ses larmes de joie nous touchent plus vivement encore que ses larmes d'inquiétude, parce qu'elles nous découvrent le fond de cet amour paternel qui, jusqu'alors, se dérobait à nos yeux avec une sorte de pudeur... Dans Géronte, comme dans don Diègue et le vieil Horace, l'amour paternel se montre mêlé de tendresse et de fermeté, de force et de faiblesse, tel qu'il est enfin; mais, dans ce mélange, Corneille a toujours soin de soumettre le sentiment faible au sentiment fort, la tendresse au devoir, et la loi morale reste supérieure à l'homme, dont elle contient le cœur sans l'étouffer. Il y a entre Géronte et don Diègue ou le vieil Horace les différences qui séparent les personnages comiques des personnages tragiques; mais c'est le même fond de sentiments et d'idées [1].

Une seule réserve nous sera permise, dût-elle sembler paradoxale. Certes, la supériorité *morale* du vieil Horace sur le jeune Horace — si vrai d'ailleurs, plus vrai même que son père, *historiquement* — éclate à tous les yeux, et nous n'aurons garde de la méconnaître. Peut-être, cependant, s'est-on trop habitué à insister sur les différences qui les séparent, sans marquer les ressemblances, moindres sans doute, qui les rapprochent l'un de l'autre. M. Saint-Marc-Girardin, par exemple, vante la délicatesse du vieil Horace, qui sait consoler comme on console, en s'associant à la douleur de sa fille et de sa bru. Nous craignons, au contraire, qu'il ne soit un fort médiocre consolateur. Eh quoi! les plus chères espérances de Camille viennent d'être tranchées dans leur fleur; il la voit atteinte au plus profond de l'âme par la mort de son fiancé : en cette si-

1. *Cours de littérature dramatique*, I. 8.

tuation terrible, quelles paroles ce père trouve-t-il pour alléger la douleur de sa fille? Il lui parle de l'Etat sauvé, de Rome triomphante, comme si toutes ces froides raisons pouvaient arrêter l'explosion de ce fiévreux désespoir! Il va plus loin :

> En la mort d'un amant, vous ne perdez qu'un homme
> Dont la perte est aisée à réparer dans Rome :

cette âme déjà froissée, il ne craint pas de la froisser encore par les considérations les plus vulgaires, les plus tristement pratiques, les plus indignes de lui et d'elle. Alors que l'image de Curiace sanglant l'occupe tout entière, il ose lui parler d'un autre fiancé, d'une autre union prochaine :

> Après cette victoire, il n'est point de Romain
> Qui ne soit glorieux de vous donner la main.

D'où lui vient cette gaucherie naïve que, chez d'autres, on qualifierait plus sévèrement? De ce qu'au fond il comprend le patriotisme comme son fils, de ce qu'il n'admet pas qu'on se plaigne quand la patrie est victorieuse, de ce qu'il subordonne tous les autres sentiments à ce sentiment jaloux et absolu. Ne le prouve-t-il pas quand, armé de sa toute-puissance paternelle, il jure de punir par ses propres mains son fils de sa lâcheté? Le jeune Horace, ce dévot de la patrie, intolérant comme tous les dévots, frappe sa sœur parce qu'elle a, comme on dirait aujourd'hui, blasphémé le saint nom de Rome. Le vieil Horace veut frapper son fils parce que, seul contre trois, il a renoncé à un combat devenu presque impossible. Des deux côtés, sauf les différences de mesure et de situation, le patriotisme n'est-il pas également exclusif?

Mais le vieil Horace est, dit-on, plus tendre et plus humain que son fils. Oui, sans doute, et il n'y a point là de contradiction : car le vieil Horace, c'est le jeune Horace vieilli, attendri, apaisé. Si le patriotisme chez tous deux est le même, il revêt chez tous deux des formes diverses. Prétendra-t-on — malgré le plaidoyer du cinquième acte, où le père s'identifie avec le fils — que Corneille a voulu créer deux caractères opposés? Nous demanderons où est l'opposition, sinon dans ces vertus paisibles et sereines qui sont les vertus de la vieillesse. Vieux, on peut être, au moins dans la forme, tout autre qu'on n'était dans la jeunesse. Les plus féroces batailleurs des épopées du moyen âge meurent couronnés de l'auréole des saints. Au

XVIIe siècle, le plus belliqueux et le plus vaniteux des égoïstes, la Rochefoucauld, mûri et adouci par l'expérience, recevait de Mme de Sévigné le beau mais étonnant surnom de « patriarche ». Corneille lui-même ne nous peignait-il pas, presque en même temps que la figure du vieil Horace, celle d'un empereur clément qui avait commencé par être le plus cruel des dictateurs? L'Auguste magnanime que les conjurés bénissent au cinquième acte de *Cinna* est-il bien le sanglant Octave qu'ils maudissent au premier?

Ainsi du vieil Horace : en ces temps de crise, le patriotisme ne pouvait être sincère et efficace qu'à condition d'être tyrannique. Le vieil Horace, jeune, a dû être patriote avec le même emportement que son fils; vieux, il l'excuse avec une indulgence voisine de la complicité, mais d'une complicité inconsciente, car en ce dernier de ses enfants il voit avec complaisance revivre l'énergie de sa jeunesse. On dit que les Romains aimaient à tempérer par le doux vin de Chio l'âpreté de leur falerne ou de leur cécube. Eh bien, la vertu du jeune Horace, c'est le vin pur du terroir, le vin qui donne l'ivresse sauvage; mais à la vertu franche du vieil Horace l'âge a mêlé la tendresse, ce vin de Chio qui réchauffe et n'égare pas.

VII

Le caractère du jeune Horace. — En quoi son patriotisme diffère de celui de Curiace.

S'il n'était pas dangereux de prêter à Corneille des intentions systématiques qui peut-être étaient loin de sa pensée, nous dirions que dans les deux Horaces sont personnifiées deux phases, non seulement de la vie et de l'âme humaine, mais encore de l'histoire du peuple romain, intraitable tant que les nécessités de sa situation lui firent un devoir de l'être, puis devenu moins égoïste et moins fanatique lorsqu'il put se relâcher sans péril de sa rudesse primitive.

Le jeune Horace serait-il incapable de s'élever un jour à cette sérénité qui n'est pas l'indifférence? L'amour exagéré de l'antithèse n'a-t-il pas conduit la plupart des critiques à grossir le trait dominant de ce caractère, qui, si l'on y regarde de plus près, admet quelques nuances très légères? Est-il vraisemblable que Corneille ait voulu faire son héros d'un simple fou furieux,

d'un soldat sans intelligence et sans cœur? Car l'intention de Corneille ne paraît point douteuse : il intitule sa tragédie *Horace*, et c'est le jeune Horace seul qu'il appelle de ce nom, tandis que le vieil Horace est toujours appelé par lui Horace le père. On objecte que Corneille peint des héros absolus et tout d'une pièce; que son imagination, éprise d'un pur idéal, dédaigne les nuances, les sentiments mixtes et contradictoires où triomphe Racine; qu'il conçoit une passion abstraite et la suit jusqu'au bout en ses conséquences logiques; que, par suite, chez Horace, le patriotisme doit étouffer la sensibilité. Mais un héros est au-dessus, non en dehors de l'humanité. S'il va droit à son devoir, sans hésitation et sans déchirement intérieur, alors qu'un suprême combat devrait se livrer dans son âme, ne dites pas qu'il est surhumain, dites qu'il n'est plus humain. Un héros ne nous émeut que dans la mesure où il est homme, et Horace nous émeut, — moins, il est vrai, qu'il ne nous étonne. Songeons combien de sacrifices il doit faire à la patrie : il aime son père, et au moment de marcher à la mort il le quitte sans trouble, du moins apparent; il aime sa femme et sa sœur, et il s'apprête à les désespérer. Est-il possible qu'il atteigne sans effort à cette stoïque impassibilité?

Prenons cette admirable acte II, où son caractère se détache avec un relief si saisissant. L'acte II s'ouvre précisément par deux scènes où Horace est au premier plan, mais se fait voir sous deux aspects assez divers. Dans la première, il sait qu'il est l'élu de Rome, mais il ignore quels seront les élus d'Albe Ce choix l'enorgueillit, mais l'étonne encore plus. Il est modeste encore, ou tout au moins — car la modestie n'est pas une vertu antique — il est encore éloigné de cette jactance qui gâtera bientôt son héroïsme. Il parle à Curiace en ami, en frère. Dans la seconde scène, il lui parlera en ennemi et ne lui ménagera ni les injustes reproches ni les sarcasmes d'une ironie cruelle. Que s'est-il donc passé dans l'intervalle de la scène Ire à la scène III? Albe a désigné les Curiaces pour ses champions; il ne veut plus les connaître, et le ton dont il parle à l'un d'eux change aussitôt, à peu près comme change le ton de Rodrigue, qui, dans les stances du premier acte, s'attendrit à la pensée de combattre « le père de Chimène », et qui au second acte le provoque avec une insultante hauteur. Seulement, la lutte morale qui peut, qui doit se livrer dans l'âme du héros entre des sentiments si divers est à peine indiquée dans *Horace*, tandis qu'elle occupe toute une scène

du *Cid*. La transition manque : on ne voit pas bien pourquoi ce patriotisme, paisible d'abord, prend ensuite des airs de défi. Quelques mots pourtant çà et là laissent deviner l'effort :

> Mais vouloir au public immoler *ce qu'on aime,*
> S'attacher au combat contre *un autre soi-même,*
> Attaquer un parti qui prend pour défenseur
> Le frère d'une femme et l'amant d'une sœur,
> Et, rompant tous ces nœuds, s'armer pour la patrie
> Contre un sang *qu'on voudrait racheter de sa vie,*
> Une telle vertu n'appartenait qu'à nous.

Est-ce qu'après de telles paroles, significatives dans la bouche de ce soldat, l'acteur Baron était si blâmable de mettre une nuance d'émotion contenue et bientôt réprimée dans le vers fameux :

> Albe vous a nommé : je ne vous connais plus?

Est-ce que, même après la résolution prise, devant les pleurs de Sabine et de Camille, Horace ne se laisse pas attendrir et n'a pas à se reprocher à lui-même cet instant fugitif où des femmes ont « étonné » sa vertu? Il est vrai que cet instant ne reviendra plus. Comme Polyeucte, mais avec moins d'efforts, de plus en plus il se dégage des affections individuelles, et de plus en plus il s'exalte dans cette religion du patriotisme qui a ses martyrs, et aussi ses fanatiques. Désormais, il ne s'appartient plus; il n'est plus que l'instrument passif de Rome; dès que Rome l'ordonnera, il frappera, sans regarder s'il frappe Curiace ou Camille.

Il est convenu que l'opposition du caractère de Curiace à celui d'Horace est destinée à faire ressortir le mauvais côté de ce patriotisme inclément et surhumain : « Une certaine grandeur, également éloignée d'un héroïsme impossible et d'une vertu ordinaire, tel est le trait commun aux principaux personnages de Corneille... Cette grandeur est quelquefois hors de la nature; la force d'âme y paraît toucher à la dureté, par exemple dans les deux Horaces, chez qui le citoyen a tué l'homme. Corneille lui-même en a du scrupule. A ces paroles du jeune Horace, d'un sublime un peu sauvage :

> Albe vous a nommé, je ne vous connais plus,

Corneille fait cette réponse si pathétique par la bouche de Curiace :

> Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue,

corrigeant ainsi ce qu'il y a d'outré dans le héros par ce qu'il y a de plus naturel dans l'homme, et le sublime du possible par le sublime de la réalité [1]. » Assurément, l'antithèse, ce procédé si éminemment dramatique, est partout dans *Horace* : au vieil Horace s'oppose le jeune Horace ; au jeune Horace, Curiace; à Curiace, Valère; à tous, Sabine et Camille, qui, à leur tour, s'opposent entre elles. Mais au profit de qui tourne l'antithèse, dans cette fameuse scène III de l'acte II ? Nous n'hésitons pas à le dire, contrairement à une opinion fort répandue : c'est au profit du jeune Horace.

Certes, il est impossible d'imaginer un plus « honnête homme » que Curiace. Il représente une autre variété du patriotisme, et ne croit pas que le dévouement à la patrie exige le sacrifice de l'amitié ni de l'amour. Horace ne veut voir que ce qui divise les Albains et les Romains; Curiace aime à se souvenir de ce qui les rapproche. Nous le comprenons et nous l'aimons aujourd'hui, mieux qu'Horace, ce héros dont l'héroïsme nous est accessible et qui au-dessus de la petite patrie aperçoit la grande. Nous aussi, sans embrasser naïvement toutes les nations dans une fraternité illusoire, nous ne nous croyons pas obligés de les confondre toutes dans une haine stupide et nous ne nous laissons même aller à la haine que lorsque la haine devient un devoir patriotique. Mais est-ce que le devoir même ne semble pas être ici du côté de Curiace ? Est-ce que les deux nations ne sont pas vraiment ici des nations sœurs? Peut-il deviner que ce petit peuple romain, enflé d'ambitions démesurées, ne veut pas reconnaître de frères, parce qu'il ne veut pas reconnaître d'égaux? Loyalement, il tend la main à son adversaire; il s'afflige qu'on la repousse; il s'indigne qu'au dédain on joigne l'outrage, car il a conscience de ne point le mériter. Sa pitié, il le dit, n'est point une lâche terreur; il court sans délibérer à son devoir, il ne souhaite pas de pouvoir reculer. Son cœur est touché, son courage n'est pas abattu :

Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler.

En vain Camille, sa fiancée, se trompant sur la nature de sa passion, essaye de lui faire déserter ce devoir, si douloureusement mais si clairement aperçu. Pas plus qu'Horace il n'est

1. M. Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. II.

homme à mettre en balance sa passion et son devoir ; il plaint Camille, mais ne peut que la plaindre :

Avant que d'être à vous, je suis à mon pays.

Ses faiblesses mêmes, loin de nous éloigner de lui, nous inspirent une involontaire sympathie. Il est plus homme ainsi, plus semblable à nous. Oui, notre sympathie lui est assurée ; mais c'est à Horace que va notre admiration. Corneille l'a voulu ainsi, lui qui nous laisse à peine entrevoir Curiace aux deux premiers actes et qui le fait disparaître ensuite pour laisser la place libre aux Horaces. On le sent bien à ces représentations populaires où un public peu raffiné est admis à applaudir les héros cornéliens. Il écoute Curiace avec intérêt ; il a pour lui de l'estime, mais il se passionne pour l'altière grandeur d'âme d'Horace.

Comprend-il que, sous ces traits un peu farouches, Corneille a voulu peindre le dévouement absolu, l'inflexibilité nécessaire, l'entêtement sublime du citoyen et du soldat de Rome naissante ? Non, ces considérations historiques toucheraient peu la foule, qui se laisse prendre aux choses par les entrailles et ne cherche point de raisons pour avoir du plaisir. Les caractères tout d'une pièce de Corneille sont-ils mieux faits pour émouvoir des spectateurs illettrés que les héros nuancés de Racine ? Peut-être. Mais, avant tout, ils sentent d'instinct que Curiace, dont on serait heureux de faire son ami, ne saurait être le héros dont Corneille entend proposer le modèle idéal à l'imitation des cœurs faibles. C'est que, dans le danger pressant de la patrie, les moitiés d'héroïsme ne suffisent pas. En toute autre circonstance, nous nous contenterions de la valeur réfléchie d'un Curiace ; à ce moment, c'est un Horace qu'il nous faut, et les Horaces sont rares. Oui, à ces heures critiques, il nous faut un homme dont l'âme soit fermée à toute hésitation, à tout scrupule pusillanime, à tout sentiment personnel dont l'intérêt public puisse souffrir. Curiace semble dire : « Ma patrie a fait choix de moi, je lui obéirai ; mais j'aimerais mieux qu'elle eût désigné un autre champion. » Horace, au contraire, est joyeux et fier de l'honneur que lui fait son pays ; il brûle de combattre et de donner sa vie pour Rome, il jure de vaincre ou de mourir. Faut-il dire toute notre pensée ? Horace, c'est le volontaire qui n'a qu'un but et qu'un désir : sauver sa patrie menacée. Curiace, c'est le conscrit qui combat et meurt, mal-

gré lui, pour elle. A l'occasion, sans doute, le conscrit pourra se révéler héros; mais il ne le sera point tout d'abord, par l'élan spontané de sa nature.

VIII

Le patriotisme et l'orgueil d'Horace expliquent son fratricide.

On accuse l'inintelligence, la vanité fanfaronne, la cruauté d'Horace. C'est, dit-on, un héros antique dans la peau d'un soudard féroce et épais, un être borné dont l'étroite cervelle n'admet qu'une idée, celle de la grandeur de Rome. Nous n'examinerons pas la part qui peut être faite à la volonté dans cette obstination à ne voir qu'une idée, à s'abstraire de tout ce qui n'est pas elle, à ne suivre qu'elle, mais à la suivre jusqu'en ses dernières conséquences. Non : il est certain qu'Horace manque de largeur d'esprit et de tact, qu'il est gauche et assez grossier avant d'être criminel. Mais, lors même qu'il aurait les qualités de délicatesse et de finesse qui lui manquent, quel usage en ferait-il dans la situation où il est placé? On ne raisonne pas sous les armes, et l'exercice même de l'intelligence est souvent déplacé dans l'exécution machinale de la consigne. Entendue et acceptée comme une règle salutaire, la consigne elle-même ne peut-elle pas avoir sa grandeur?

Cette étroitesse de vues, volontaire ou inconsciente, une fois reconnue, — et la force des choses ne veut-elle pas que le patriotisme vraiment fort soit étroit? — ne comprend-on pas l'orgueil énorme et naïf qui en est la conséquence fatale? Aux yeux des anciens, l'amour de la patrie et l'amour de la gloire étaient inséparables : seule, la patrie était en possession de distribuer cette gloire enviée de tous, conquise par quelques-uns à force d'héroïsme, c'est-à-dire de patriotisme. Accordons que dans l'héroïsme du jeune Horace il entre quelque peu de vantardise, plus castillane encore que romaine, qu'il parle trop de sa « gloire » (mais on sait que les héros et héroïnes de Corneille usent et abusent de ce mot), qu'il s'en montre préoccupé au moment même où le remords de son crime devrait étouffer en lui le souvenir de son exploit, qu'il a grand tort, par exemple, à cette heure où la vanité devrait se taire, de s'écrier, comme le fastueux don Gormaz du *Cid :* « Un homme

tel que moi! » Mais d'où lui vient cette vanité, sinon de sa façon d'aimer et de servir la patrie? Si le pays est tout, l'honneur suprême ne sera-t-il pas d'être choisi entre tous par ce pays pour défenseur de sa liberté en danger? De quelle immense fierté, dès lors, cet élu ne devra-t-il pas se sentir gonflé? et comme il en viendra bientôt, sans même s'en rendre compte, à identifier ses propres intérêts et son propre orgueil avec les intérêts et l'orgueil de Rome qu'il défend! Il ne distingue même plus entre Rome et lui; il dirait volontiers, en un autre sens : « L'État, c'est moi, » ou, comme cet autre Romain de Corneille :

Rome n'est plus dans Rome : elle est toute où je suis[1].

Pénétré de l'importance de son rôle, enorgueilli encore par sa victoire récente, ce triomphateur peu discret fait parade de ses « trophées » et montre, avec une satisfaction presque enfantine, son bras vengeur et libérateur, à qui? précisément à celle dont ce bras vient de tuer l'amant, à cette Camille, aussi exclusive dans son amour qu'il l'est, lui, dans son patriotisme. Le vieil Horace a dit, à peu près, à sa fille : « Ne songe qu'à la victoire de Rome; » le jeune Horace dit, avec une nuance de fatuité : « Ne songe qu'à *ma* victoire. » Camille y songe bien, vraiment! Dans la victoire de Rome elle n'a vu que la mort de Curiace, et Horace, plus étonné encore qu'indigné, s'écrie :

O d'une indigne sœur insupportable audace!
D'un ennemi public, dont je reviens vainqueur,
Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton cœur!

Où donc est le trait de caractère? dans l'hémistiche égoïste : *dont je reviens vainqueur?* N'est-il pas plutôt dans ce mot qui éclaire la conduite entière d'Horace : *un ennemi public?* C'est parce que Curiace était devenu un ennemi public qu'Horace l'a traité en ennemi personnel après l'avoir traité en ami, et qu'il l'a accablé de son mépris, étrange autrement. C'est parce que sa sœur pleure un ennemi public qu'il la tuera :

Ainsi reçoive un châtiment soudain
Quiconque ose pleurer *un ennemi romain*.

Jamais il ne se repentira de l'avoir tuée : car si plus tard il

1. *Sertorius*, III, 1.

demande la mort, c'est qu'il craint qu'une plus longue vie, au lieu d'augmenter sa renommée, n'en affaiblisse l'éclat. Ainsi le veut la logique inexorable de ce caractère.

IX

Le caractère de Camille en conflit avec celui d'Horace. Un coup d'épée inévitable.

Le caractère de Camille, malgré ses contradictions et ses brusques alternatives de joie et de tristesse, n'est pas, au fond, moins logiquement tracé, de manière à rendre inévitable le conflit que nous prévoyons entre elle et son frère. Partis de deux points opposés, ils doivent, nous le comprenons, se heurter dès la première rencontre qui suivra le combat. Autant l'un, dédaigneux des affections individuelles, garde les yeux fixés sur l'idée abstraite du devoir, autant l'autre est incapable de s'élever à la notion de la patrie et des sacrifices que la patrie peut exiger de ses enfants. Toujours monté au ton héroïque, le patriotisme d'Horace est égal, presque monotone; rien n'est moins égal, au contraire, que la passion de Camille; rien n'est plus tourmenté, plus mêlé de soudaines explosions d'enthousiasme et de soudaines défaillances. Dès la première scène, Julie nous la peint irrésolue, incertaine, agitée par de vagues inquiétudes, tantôt pleurant sur les vaincus, tantôt laissant éclater une joie étrange à la nouvelle du combat qui va se livrer. Elle-même, presque aussitôt, vient nous expliquer la cause de ce brusque accès d'allégresse : elle a consulté un devin grec, dont elle interprete l'oracle à double sens en faveur de ses espérances folles. Puis, de même qu'un oracle l'a subitement rassurée, un songe confus renouvelle ses premières craintes. On dirait qu'elle prend plaisir à se tourmenter et à se tromper elle-même. Curiace paraît-il pour annoncer la paix prochaine, elle s'imagine qu'il fuit le combat pour la rejoindre; avant qu'il ait pu s'expliquer, elle le félicite de cette lâcheté, tant à ses yeux le devoir est peu de chose au regard de celui qui aime! Est-il désigné avec ses frères pour combattre les trois Horaces, elle s'efforce de l'arracher à ce périlleux honneur, elle ne comprend pas qu'il lui résiste, elle l'accuse et se lamente. Le combat est-il suspendu : alors que tout le monde autour d'elle renaît à l'espérance, elle se refuse à espérer. Nerveuse et fébrile, elle manque

visiblement d'équilibre; l'imagination prédomine chez elle, aux dépens de la raison.

A quoi bon, d'ailleurs, cette analyse d'un caractère changeant et tout féminin? Quelqu'un l'a faite avant nous, et c'est Camille elle-même, dans le monologue de l'acte IV. Avec quelle savante subtilité, mais aussi avec quelle douloureuse amertume, elle nous fait assister aux diverses révolutions de son âme et passe en revue les péripéties du sort dont elle a été jusqu'alors le jouet! Avec quelle indignation elle proteste contre la « brutale vertu » qu'on veut lui imposer! Avec quelle résolution presque virile elle s'engage à braver en face son frère vainqueur! Que ce frère vienne maintenant; qu'à cette sœur désespérée il jette, non pas un mot de consolation émue, mais une sorte de provocation nouvelle; qu'il ait toujours à la bouche le nom de cette Rome exécrée, cause première des malheurs de Camille, tout se précipitera vers un dénouement fatal : la fiancée de Curiace oubliera qu'elle est Romaine, le soldat romain oubliera qu'il est frère. Nous savons trop à quel degré d'exaltation en sens contraire tous deux sont parvenus pour nous étonner désormais des imprécations de Camille et du coup d'épée d'Horace.

Ainsi est annoncé, expliqué, mais non pas assurément justifié, le fratricide. Moralement, ce meurtre restera d'autant plus inexcusable qu'il semble commis de sang-froid, selon la juste remarque d'un critique, et qu'Horace, en traversant tout le théâtre pour aller frapper sa sœur, a tout le temps de la réflexion. Mais il ne faut pas confondre l'art dramatique avec la morale en action. Peut-être est-il regrettable en soi que Rodrigue tue le comte, que Cinna et Émilie conspirent la mort de leur bienfaiteur, que Polyeucte se livre à des actes de violent fanatisme, que Rodogune, menacée de mort, veuille répondre au crime par le crime; Rodrigue, Cinna, Émilie, Polyeucte, Rodogune n'en seront pas moins glorifiés ou pardonnés par le poète, qui même se plaira parfois à nous faire admirer, fût-ce malgré nous, la monstrueuse perfidie d'une Cléopâtre. Ne nous demandons pas : l'action est-elle conforme aux règles de la stricte morale? Mais demandons-nous : est-elle vraisemblable et dramatique? Qui oserait dire qu'en ce meurtre, auquel nous sommes préparés par une si savante gradation, la vérité dramatique — sans parler de la vérité historique — n'est pas respectée?

Non seulement le poète a pris soin de réunir en faisceau,

comme on dirait aujourd'hui, toutes les circonstances atténuantes qui peuvent militer en faveur d'Horace; non seulement il a voulu que l'exaltation passionnée, égoïste, coupable, de Camille nous rendît moins sensibles à son infortune, mais encore, même après le crime, il ne se détourne pas du criminel : il l'absout, au cinquième acte, par la bouche du vieil Horace, qui parle ici en citoyen plus qu'en père :

Un premier mouvement ne fut jamais un crime,
Et la louange est due au lieu du châtiment,
Quand la vertu produit ce premier mouvement.
Aimer nos ennemis avec idolâtrie,
De rage en leur trépas maudire la patrie,
Souhaiter à l'État un malheur infini,
C'est ce qu'on nomme crime, et ce qu'il a puni.

Aux yeux du vieil Horace, c'est donc Camille qui est coupable. S'il est, en effet, une conclusion qui ressorte de la tragédie entière, c'est que le dévouement sans réserve à la patrie est la première des lois : Horace est absous et glorifié pour avoir suivi cette loi jusqu'au bout, même en violant les lois de la nature, tandis que Camille est punie pour n'en avoir pas compris la nécessité, supérieure à tous les sentiments personnels.

X

Le caractère de Sabine opposé à ceux de Camille et de Valère.

Si l'on voulait mesurer toute la hauteur de cet héroïsme, étroit, mais indomptable, il faudrait opposer le jeune Horace, non pas à Curiace, dont les modernes préféreront toujours la fermeté attendrie, ni à Camille, dont le nom seul rappelle que ce héros est un héros sanglant, mais à Sabine, cette plaintive compagne d'un citoyen qui ne sait pas se plaindre. On nous dit, il est vrai, non sans raison, que Sabine est là pour nous reposer d'un sublime trop continu, pour remplir les lacunes de l'action, pour faire ressortir la passion enflammée de Camille par le contraste de sa tendresse larmoyante. Jamais, en effet, contraste n'a été plus nettement indiqué, jamais les intentions d'un poète n'ont été moins contestables. La première scène du premier acte nous peint le caractère de Sabine; la seconde, celui de Camille. Le rôle de l'une occupe l'attention

dans les trois premiers actes ; l'importance du rôle de l'autre se relève aux derniers. Sabine hésite perpétuellement ; Camille n'hésite pas un instant à préférer l'amour à l'honneur. Sabine est confiante et respectueuse des dieux ; Camille, défiante et incrédule. Le personnage de Sabine est tout passif, et son influence sur les événements est nulle ou peu directe, tandis que l'influence de Camille est fort considérable et que même toute la seconde partie de la pièce n'existerait pas sans elle.

Vu de ce biais, le caractère de Sabine n'apparait point sous un jour fort avantageux ; mais, considéré au point de vue moral, il reconquiert la supériorité qu'il a perdue au point de vue dramatique : Albaine et Romaine tout à la fois, placée entre sa patrie d'origine et sa patrie adoptive, Sabine a quelques raisons de se désespérer, et ce n'est point tout à fait sa faute si la gêne d'une situation fausse la réduit à se lamenter dans le vide. Cette honnête femme, de sang plus froid et d'esprit plus rassis que sa belle-sœur, serait incapable d'ouvrir aux mêmes fureurs son âme scrupuleuse et tendre. Peut-être même exagère-t-on l'insignifiance de ce rôle, dont la conception, critiquée à tort par Schlegel, suffit à l'originalité de la tragédie et nous permet, comme on l'a remarqué souvent, d'observer le contre-coup des événements publics sur une famille, confondant ainsi l'émotion qui naît des douleurs privées et celle qui naît des dangers de l'État.

Mais rapprochez cette honnête matrone du mari qui l'a élevée jusqu'à lui, sans doute parce que l'amour se plaît dans les contrastes. Assurément, elle est plus sensible que lui ; mais est-ce que cette sensibilité débordante ne nous réconcilie pas avec ce stoïcisme, si farouche qu'il soit ? Elle semble plus intelligente, puisqu'elle voit le pour et le contre de tout, tandis que son mari ne voit et ne veut voir jamais qu'un côté des choses ; mais est-ce qu'il n'y a pas des occasions où il faut savoir fermer les yeux et se taire, pour marcher aveuglément au devoir ? Sabine ne sait que pleurer, que s'épuiser en récriminations stériles, que se proposer comme victime, sans qu'on accepte jamais cet impossible sacrifice.

Descendons un degré encore et mettons Valère en face de celui dont il se fait l'accusateur. Comme ce voisinage le fait paraître petit, malgré l'habileté de son réquisitoire ! Ridicule au quatrième acte, lorsqu'il vient annoncer la mort de Curiace, son rival, avec l'empressement d'un galant qui se fait de fête, dit Sainte-Beuve, parce qu'il y voit une chance nouvelle de suc-

cès pour sa passion méconnue, il se rend odieux au cinquième acte, lorsqu'il veut perdre celui dont il aspirait à être le beau-frère. Mais pourquoi le poète veut-il nous le peindre si ridicule et si odieux? Parce que ce Romain, dans le péril de la patrie, voit autre chose que la patrie; parce qu'au suprême intérêt de l'État il associe le misérable intérêt de son amour. Ajoutons pourtant qu'il est ridicule, à un autre point de vue, parce qu'il doit l'être, parce que, selon le langage usité du temps de Corneille, il est l'« amoureux », tandis que Curiace est l'« amant ». Dans le théâtre cornélien, les « amants » sont naturellement héroïques, puisqu'on les admire et qu'on les aime, ce qui est tout un; les « amoureux », au contraire, sont voués au rôle subalterne et toujours sacrifié de l'infante et de don Sanche dans le *Cid*, de Maxime dans *Cinna*, de Séleucus dans *Rodogune*.

L'amour a donc sa place, dans *Horace*, à côté du patriotisme, et cette place semble d'abord assez large : n'est-ce point en effet l'amour qui, en causant le meurtre de Camille, cause le second péril d'Horace? Mais, par cela même, on sent que l'amour est peint ici sous des couleurs beaucoup moins favorables que dans le *Cid*. « J'ai cru jusqu'ici, écrivait plus tard Corneille[1], que la passion de l'amour est trop chargée de faiblesses pour être la dominante d'une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement et non de corps. » Quoi qu'il en dise, il ne l'avait pas toujours cru, et ses ennemis lui avaient précisément reproché d'avoir glorifié en Chimène les faiblesses du cœur. Cette fois, il les punit en Camille. Et pourtant certains traits gracieux du caractère de Camille, qui n'est point uniformément furieux, nous font souvenir parfois de Chimène. Celle dont les invectives vont frapper au visage Horace vainqueur ne puise son audace d'un moment que dans la profondeur d'une tendresse exaspérée. Heureuse, elle est douce sans effort et indulgente, même pour Valère :

Tout ce que je voyais me semblait Curiace!

Cette désespérée commence par être une raffinée, amoureuse de subtilités et d'antithèses presque autant que de Curiace, une précieuse pour qui les finesses de la galanterie romanesque et de la métaphysique amoureuse n'ont aucun secret. Ce jargon délicat était à la mode, et les habitués de l'hôtel de Rambouillet y devaient applaudir, comme ils devaient applaudir au sa-

1. Lettre à Saint-Evremond (1666).

vant étalage des beaux sentiments de Sabine. Là est le signe du temps, la part des idées contemporaines, moindre pourtant que dans le *Cid,* où l'imagination a plus de jeunesse, mais le goût moins de maturité. Il faut bien avouer, d'ailleurs, que cette phraséologie de convention nous laisse assez froids. Non pas que les entretiens de Sabine et de Camille pussent être retranchés sans inconvénient de la tragédie, qu'ils éclairent en nous apprenant ce qui se passe au dehors ou à l'intérieur de la famille, à l'intérieur même de l'âme des personnages. Mais l'intérêt est ailleurs, et c'est ailleurs aussi que nous regardons, avec quelque impatience de voir l'action principale suspendue par l'invasion de ces maximes, de ces analyses, de ces dissertations morales. Eh quoi ! le sort de Rome est en question, et nous nous laisserions occuper par cette « rhétorique sentimentale », attendrir par ces larmes ? Non, le poète a sacrifié, cette fois, la passion, mais il l'a sacrifiée à une autre passion qui n'admet point de rivale.

XI

Conclusion.

En résumé, *Horace* nous apparaît comme un sévère tableau d'histoire, où tous les traits, même délicats, sont subordonnés à un trait dominant. Au dernier plan, Valère, à peine entrevu, et Julie, figure assez effacée de confidente, mais dont l'heureuse étourderie amène la péripétie la plus dramatique. Au second plan, Sabine qui se lamente, et Camille qui s'emporte ; un peu en avant d'elles, Curiace, moins esclave du sentiment, mais qui ne saurait être le personnage central : car ce qui occupe tout le premier plan, ce qui efface même la touchante figure de Curiace, c'est la grande image de la patrie romaine, se dressant au-dessus des deux Horaces.

La tragédie entière est donc l'apothéose de l'héroïsme dans l'accomplissement du devoir patriotique, et les différents personnages y méritent notre admiration dans la mesure où ils remplissent ce devoir. Voilà pourquoi Voltaire a pu écrire d'*Horace* même : « Corneille, vieux Romain parmi les Français, a établi une école de grandeur d'âme. »

BIBLIOGRAPHIE D'HORACE

TEXTES

Horace. — Éd. Félix Hémon; Delagrave, 1883, in-12 (t. II du Corneille en 4 volumes).
— Ed. Gidel; Belin, in-12.
— Ed. Marcou; Garnier, in-12.

LIVRES

Bornier (de). — *La Politique dans Corneille;* Dentu, in-12 de 36 p. (pp. 12 et 13).
Desjardins. — *Le Grand Corneille historien;* 2e éd., Didier, 1862.
Fabre (Victorin). — *Éloge de Corneille;* Baudouin, 1808, in-8o.
Faguet. — *Corneille;* Oudin, 1885, in-12, pp. 25 à 32.
Geoffroy. — *Cours de littérature dramatique;* 2e éd., Blanchard, 1825, t. Ier.
Ginguené. — *Histoire littéraire d'Italie;* Michaud, 1824-1835, 14 vol. in-8o.
La Harpe. — *Lycée,* IIe partie, ch. xxi.
Marty-Laveaux. — Notice en tête d'*Horace,* éd. Régnier (collection des Grands Ecrivains), t. III, in-8o; 1862, Hachette.
Merlet. — *Études sur les classiques français;* Hachette, in-12, 1882.
Michelet. — *Histoire romaine.*
Nisard. — *Histoire de la littérature française;* t. II, ch. iii, pp. 113 à 115; 3 vol. in-8o, Didot, 8e éd., 1881.
Saint-Marc-Girardin. — *Cours de littérature dramatique;* 5 vol., Charpentier, in-12, t. Ier, ch. viii.
Sainte-Beuve. — *Portraits littéraires,* t. Ier; Garnier.
Taschereau. — *Histoire de la vie et des œuvres de Corneille;* 2e éd., 1848, in-18.
Voltaire. — *Commentaires sur Corneille;* 1764, 3 vol. in-12.

JUGEMENTS

I

Quand Corneille eut une fois, pour ainsi dire, atteint jusqu'au *Cid,* il s'éleva encore dans les *Horaces:* enfin il alla jusqu'à *Cinna* et *Polyeucte,* au-dessus desquels il n'y a rien.

FONTENELLE, *Vie de Corneille.*

II

Le sujet des *Horaces,* qu'entreprit Corneille après celui du *Cid,* était bien moins heureux et bien plus difficile à manier. Il ne s'agit que d'un combat, d'un événement très simple, qu'à la vérité le nom de Rome a rendu fameux, mais dont il semble impossible de tirer une fable dramatique. C'est aussi, de tous les ouvrages de Corneille, celui où il a dû le plus à son génie. Ni les anciens ni les modernes ne lui ont rien fourni; tout est de création. Les trois premiers actes, pris séparément, sont peut-être, malgré les défauts qui s'y mêlent, ce qu'il a fait de plus sublime, et en même temps c'est là qu'il a mis le plus d'art.

LA HARPE, *Lycée.*

III

Le résumé de toutes les remarques de Voltaire c'est que le sujet d'*Horace* est mal choisi, qu'il convient à l'histoire et non pas au théâtre, que ce ne peut être un sujet de tragédie. Quelle gloire pour Corneille d'avoir pu tirer d'un si mauvais fond une si belle tragédie, qu'on admire depuis tant d'années! Les règles sont donc bien fausses, puisqu'en les violant presque toutes on produit des chefs-d'œuvre immortels? Non, les règles ne sont pas fausses; elles sont fondées sur la nature. La tragédie d'*Horace* ne viole point les règles essentielles et fondamentales, et, malgré l'apparence de duplicité, le grand principe d'unité s'y trouve : c'est toujours un objet, un grand objet, un

objet intéressant que Corneille nous présente; c'est l'intérieur d'une de ces anciennes familles de Rome, dont les mœurs simples et vertueuses, les passions vives et fortes, les sentiments nobles et fiers, sont extrêmement dramatiques.

GEOFFROY, *Cours de littérature dramatique.*

IV

Tandis que l'on persécute le *Cid, Horace* vient de naître, et le *Cid* est vengé. C'était alors pour la première fois que le génie de Corneille entrait dans l'ancienne Rome. Dès qu'il eut foulé cette terre de gloire et de liberté, son âme se connut une énergie nouvelle, et son génie parut s'agrandir encore en peignant la grandeur romaine. C'est à Horace que commence ce nouveau développement de Corneille.

V. FABRE, *Éloge de Corneille.*

V

La tragédie d'*Horace*, entre toutes les œuvres de Corneille, est peut-être celle qui exhale le plus d'héroïsme, celle qui fait verser le plus abondamment ces larmes viriles, présage des résolutions magnanimes. Jamais, dans l'antiquité elle-même, le patriotisme n'a parlé si éloquemment que par la bouche du vieil Horace. Chacun des vers de Corneille dépose dans l'âme un ferment de vertu. C'est là sa grandeur; elle supplée largement le peu d'adresse dans la conduite des scènes et la monotonie dans la peinture des sentiments et des caractères.

V. DE LAPRADE, *Correspondant,* 10 septembre 1878.

VI

Dans *Horace,* la doctrine cornélienne s'affirme avec une netteté, une force bien plus grandes que dans le *Cid.* Horace, en tuant sa sœur Camille, après les fameuses imprécations, est coupable doublement : il frappe sa sœur, au lieu de la plaindre et de l'excuser d'une fureur où elle a pour excuse la mort de son amant, et il cède à une sorte de dépit barbare en voyant que

Camille est insensible au triomphe de son frère[1]. Cependant le roi, c'est-à-dire le poète, lui pardonne, l'intérêt public couvre la faute personnelle. Horace a sauvé Rome, cela suffit pour que le roi Tullius oublie ou plutôt excuse complètement le crime :

De pareils serviteurs sont la force des rois,
Et de pareils aussi sont au-dessus des lois.
Qu'elles se taisent donc...

Non seulement Tullius excuse le crime, mais il finit par glorifier le criminel :

Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime;
Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime;
Sa chaleur généreuse a produit ton forfait;
D'une cause si belle il faut souffrir l'effet.
Vis pour servir l'État.

Servir l'État, c'est en cela que se résume la politique cornélienne.

H. DE BORNIER, *la Politique dans Corneille;* Dentu.

VII

La tragédie française et même la littérature, aux environs de 1640, traversaient un moment critique de leur évolution. On retournait à l'antiquité, dont on s'était éloigné depuis tantôt cinquante ans, à la grecque et à la romaine, a la romaine surtout, par préférence, ou par un effet d'hérédité naturelle... Avec une grande sûreté de coup d'œil, et non pas sans quelque intention de ramener à lui les vrais juges du temps, ceux qui savaient du grec et du latin, la poétique et la rhétorique, Corneille vit le profit que l'art et la poésie dramatiques pouvaient tirer de ce retour du goût aux choses de l'antiquité. En effet, aux événements imités de la vie commune ou entièrement imaginaires si l'on substituait les actions extraordinaires de l'histoire, on évitait d'abord le reproche d'invraisemblance ou d'exagération, puisque c'était écrit. Pareillement on évitait l'accusation d'immoralité, que le *Cid* avait encourue, puisque, en représentant les monstres de l'histoire, si les faits demeuraient condamnables, les intentions étaient hors de cause et comme

1. Ce triomphe, il ne faut pas l'oublier, est aussi celui de la patrie romaine.

innocentées par l'obligation d'être fidèle à la vérité. Pareillement encore, ces sentences et ces maximes, ces tirades politiques et ces dissertations d'État, ces délibérations où le poète, en un sujet moderne, eût paru suspect d'outrepasser son droit et de parler sans titre, elles devenaient de règle et de nécessité; elles entraient dans la constitution ou la définition du poème, du moment que c'était Sertorius, ou Pompée, ou César, ou Auguste, ou Othon que l'on faisait parler. Telles furent quelques-unes au moins des raisons qui détournèrent Corneille des sujets modernes vers les sujets anciens.

F. Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1888.

NARRATION

Corneille, pour désarmer les envieux, lit sa tragédie d'*Horace* chez l'abbé de Boisrobert, celui-là même qui avait parodié quelques-uns des plus beaux vers du *Cid*. On peindra son attitude et celle des auditeurs. Boisrobert affecte d'applaudir bruyamment, et tout bas se moque de la manière dont Corneille « barbouille » ses vers. Chapelain disserte sur un ton doctoral, et demande à Claude de l'Estoile, un des *cinq* auteurs, si la nouvelle pièce est pleinement d'accord avec les règles. D'Aubignac formule quelques objections; Faret se contente de sourire. Corneille accepte toutes les critiques et promet de se corriger, résolu d'avance à n'en rien faire.

LETTRES

I

Selon Pellisson, il courut un bruit qu'on ferait encore des observations et un nouveau jugement sur *Horace*. On suppose que Corneille en est informé et qu'à ce sujet il écrit à l'un de ses amis de Rouen, qui craignait pour lui de nouveaux embarras.

Il ne redoute point qu'on rouvre une querelle dont l'honneur lui est resté. Richelieu a daigné accepter la dédicace de sa pièce nouvelle; cette autorité suffirait à la protéger.

Si pourtant ses ennemis osaient censurer *Horace* après le *Cid*, il se fie au jugement des hommes de goût qui ont approuvé le *Cid* et qui trouveront dans *Horace* des beautés d'un genre tout différent.

Il expliquera pourquoi il emprunte et continuera d'emprunter à l'histoire romaine les sujets de ses tragédies nouvelles.

II

On écrira la réponse de Richelieu à l'Épître dédicatoire de Corneille.

III

« La mort de Camille par la main d'Horace, son frère, n'a pas été approuvée au théâtre, et j'avais été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'histoire et tout ensemble la bienséance de la scène, que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus; ainsi elle fût morte par la main d'Horace, et celui-ci eût été digne de compassion, comme un malheureux innocent. » (D'Aubignac.)

Avant de proposer cette étrange solution dans sa *Pratique du théâtre*, d'Aubignac en avait entretenu Corneille lui-même. On fera la réponse de Corneille.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

La conversation héroïque et romanesque dans Corneille, spécialement dans *Horace*.

(Leçon d'agrégation, 1884.)

II

De l'histoire romaine dans Corneille.

(Paris. — Devoir d'agrégation.)

III

De la glorification des Romains dans la littérature du XVII[e] siècle.

(Paris. — Licence, juillet 1883.)

IV

Apprécier les tragédies romaines de Corneille [1].

(Paris. — Devoir de licence, avril 1859.)

V

Du Romain dans l'*Horace* de Corneille et le *Coriolan* de Shakespeare.

(Besançon. — Devoir d'agrégation d'anglais, mars 1887.)

VI

Que pensez-vous du mot de « tendresse » dont se sert la Bruyère (*Ouvrages de l'esprit*) en parlant des *Horaces* ?

(Bordeaux. — Devoir d'agrégation des lettres, 1888-1889.)

1. Ce sujet a été donné à Clermont comme devoir d'agrégation, sous cette forme peu différente : « Du genie romain dans les principales tragedies de Corneille.

VII

De la vérité des mœurs antiques dans *Horace*.

(Caen. — Devoir de licence.)

VIII

De la vérité des mœurs antiques peintes dans l'*Horace* de Corneille.

(Paris. — Baccalauréat.)

IX

Apprécier Corneille comme peintre du caractère romain.

(Lyon. — Baccalauréat.)

X

Qu'est-ce que la patrie? En quoi l'amour de la patrie se distingue-t-il de l'amour de l'humanité? (On peut préciser en prenant *Horace* comme point de départ.)

(Baccalauréat de l'enseignement spécial. — Chambéry, juillet 1887.)

XI

Expliquer comment Corneille a su varier dans trois personnages, le vieil Horace, son fils et Curiace, l'expression d'un même sentiment, le patriotisme.

(École normale supérieure de Saint-Cloud. — Examen d'admission, 1884.)

XII

Quelle différence y a-t-il entre l'héroïsme du Cid, celui d'Horace et celui de Polyeucte?

(Lozère. — Brevet supérieur. — Aspirantes, 1887.)

XIII

Étudier, d'après la tragédie d'*Horace*, le caractère des Horaces et celui des Curiaces. Faire connaître, avec raisons à l'ap-

pui, si les sentiments des uns vous paraissent se rapprocher de la nature humaine plus que ceux des autres.

(Vendée. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirantes, 1887.)

XIV

Comparer et discuter, dans l'*Horace* de Corneille, les caractères de Sabine et de Camille, au triple point de vue : 1° de l'importance relative du rôle dans l'action; 2° de la vraisemblance et de l'effet dramatique des caractères; 3° des analogies ou des différences que ces caractères présentent avec les caractères de femmes tracés par Corneille dans ses autres tragédies.

XV

Que pensez-vous du jugement que Nicole, dans son *Traité de la comédie*, porte sur le monologue et les imprécations de Camille : « Une passion qui ne pourrait causer que de l'horreur si elle était représentée telle qu'elle est, devient aimable par la manière ingénieuse dont elle est exprimée »?

XVI

Dans son Examen d'*Horace*, Corneille écrit : « Le personnage de Sabine est assez heureusement inventé... Elle ne sert pas davantage à l'action que l'infante à celle du *Cid*... Néanmoins on a généralement approuvé celle-ci et condamné l'autre. » On comparera l'infante à Sabine, en faisant ressortir la supériorité de ce dernier rôle au point de vue dramatique.

XVII

Dans l'*Epître dédicatoire d'Horace*, Corneille se félicite de l'honneur qu'il a d'*être* à Son Éminence. Que pensez-vous de cette expression? N'en peut-on pas expliquer et excuser l'humilité apparente? En jetant un coup d'œil sur la situation des hommes de lettres au XVIIe siècle, montrer que pour eux « être à quelqu'un » c'était le seul moyen d'être quelque chose, et que leur indépendance n'en souffrait pas autant qu'on pourrait le croire.

XVIII

Comment Corneille a-t-il su tirer parti du récit de Tite Live dans les Horaces?

Difficulté que bravait Corneille en prenant pour fond de sa tragédie un simple récit historique, assez dramatique d'ailleurs, mais qui ne semblait pas devoir lui fournir la matière de cinq actes.

Comment il a su tout à la fois conserver ce récit et le rajeunir en le coupant, en prolongeant l'intérêt par les péripéties qu'il en fait sortir. Comparer au récit de Tite Live, vraisemblable et brillant, le récit beaucoup plus fort de Corneille, et montrer comment Corneille lui a donné la forme dramatique.

Après les ressemblances et les différences de détail, signaler la différence capitale qui est dans la situation des personnages, et surtout dans la création du personnage de Sabine; prouver ainsi que le caractère de Sabine, si critiqué, a sa raison d'être, et que la famille apparaît chez Corneille auprès de la patrie, tandis que la patrie apparaît surtout chez Tite Live.

Conclure en faisant remarquer que le récit de Tite Live et la tragédie de Corneille sont au fond inspirés du même esprit, et que ce qui y domine, c'est, d'une part, l'autorité paternelle toute-puissante à Rome, de l'autre la puissance divine, qui est à toute heure invoquée.

XIX

« Notre versification trop gênante engage souvent les meilleurs poètes tragiques à faire des vers chargés d'épithètes pour attraper la rime. Pour faire un bon vers, on l'accompagne d'un autre vers faible qui le gâte. Par exemple, je suis charmé quand je lis ces mots :

Qu'il mourût;

mais je ne puis souffrir le vers que la rime amène aussitôt :

Ou qu'un beau désespoir alors le secourût. »

Que penser de ce jugement de Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie?*

Villefranche-de-Rouergue. — J. Bardoux, impr.

CINNA[1]

1640

I

La date et le succès de « Cinna ».

La première représentation de *Cinna* est de 1640, et non de 1639, comme on l'a cru longtemps, d'après le témoignage des frères Parfait : celle d'*Horace*, qui est évidemment antérieure, se place en effet au 9 mars 1640. *Horace* et *Cinna* sont d'ailleurs deux pièces sœurs, inséparables l'une de l'autre, et remplissant tout l'entre-deux entre le *Cid* et *Polyeucte*. Corneille les a rapportées de Rouen, où les dégoûts de la querelle du *Cid* l'avaient contraint à chercher un repos, d'abord découragé, puis laborieux et fécond. Il semble abandonner l'Espagne pour Rome, mais pour une Rome encore espagnole, « castillane », selon le mot de Sainte-Beuve, et vue à la lumière de Sénèque et de Lucain, ces Romains d'Espagne.

Ici encore, il crée plus qu'il n'imite : une page du traité de Sénèque *sur la Clémence* lui suffit pour écrire *Cinna*, comme quelques pages de Tite Live lui avaient suffi pour écrire *Horace*. Rome était alors à la mode au théâtre aussi bien qu'à l'hôtel de Rambouillet. Balzac surtout avait prêté aux Romains un caractère et un langage un peu tendus, dont l'élévation confinait à l'emphase. L'éclatant succès de *Cinna* ne sera donc pas dû seulement à des beautés supérieures, mais aussi à des beautés plus contestables, faites pour plaire aux contemporains de Balzac et à Balzac lui-même. Il ne faut donc pas s'étonner si, dans une lettre célèbre, dont on trouvera un extrait plus loin, Balzac salua les Romains de Corneille, fière postérité des siens. Déjà il était intervenu en faveur du *Cid*; mais le souvenir de la grande bataille est déjà loin. Corneille règne paisiblement au théâtre ; plus d'attaques et de ripostes pas-

1. Pour plus de détails, voir notre édition de *Cinna*.

sionnées, plus de victoires chèrement achetées. Mais la lutte a mûri le poète, et Boileau pourra dire :

> Au *Cid* persécuté *Cinna* doit sa naissance.

Les suffrages de l'élite ne firent jamais défaut à *Cinna*. Il est fort douteux que le duc d'Enghien, le futur Condé, alors âgé de vingt ans, ait versé au cinquième acte les larmes généreuses qu'on lui prête; on aimerait à s'imaginer, avec Voltaire,

> Le grand Condé pleurant aux vers du grand Corneille;

mais, si l'on ne saurait accepter sans réserve cette ingénieuse légende, il paraît certain que, trente-quatre ans après, la clémence d'Auguste touchait encore Louis XIV et lui arrachait presque la grâce du chevalier de Rohan, condamné à mort pour crime de haute trahison.

N'avoir pas lu *Cinna* passait pour le dernier mot de l'ignorance, et l'auteur d'une *Comédie de la Comédie* (1661), Dorimon, égayait les spectateurs aux dépens d'un sot qui vantait la prose du chef-d'œuvre toujours admiré. Ce sont là d'obscurs témoignages : d'autres nous viennent de plus haut. Rotrou, tout à la fois le *père*, le maître et le disciple de Corneille, dans *Saint Genest*, son *Polyeucte* à lui, par un admirable anachronisme, mettait, en 1646, dans la bouche de son principal personnage, l'éloge de l'ami en qui il ne voulut jamais voir un rival. Il glorifiait ces tragédies tout antiques, qui, justement renommées,

> Portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste,
> Ces poèmes sans prix, dont son illustre main
> D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain.

Au XVIIIe siècle, il est vrai, Voltaire ne parle de *Cinna* que sur le ton d'une admiration tempérée. Il écrit à Duclos (25 décembre 1761) : « Je regarde *Cinna* comme un chef-d'œuvre; quoiqu'il ne soit pas de ce tragique qui transporte l'âme et qui la déchire, il l'occupe, il l'élève. La pièce a des morceaux sublimes; elle est régulière, c'en est bien assez. » Cette régularité même, il ne la croyait pas absolue, puisqu'il contestait l'unité d'intérêt d'une tragédie dont Emilie et Cinna seraient d'abord les héros, avant Auguste. Disciple de Voltaire, la Harpe enchérit encore sur lui : « Ces défauts dans les caractères, les

invraisemblances de l'un et les ridicules de l'autre, achèvent de détruire l'intérêt de l'action, dont les ressorts ne sont plus tragiques. Que reste-t-il donc pour soutenir la pièce jusqu'au cinquième acte? Le seul intérêt de curiosité : c'est un grand événement entre de grands personnages. » Ainsi, la passion avec laquelle nous nous attachons d'abord au parti des conjurés; l'étonnement profond et dramatique qui s'empare de nous quand nous rencontrons un homme là où nous pensions rencontrer un tyran; l'admiration que nous inspirent d'abord le farouche héroïsme d'Émilie, puis la clémence généreuse d'Auguste, tout cela n'est qu'une affaire de pure curiosité! La Harpe, il est vrai, daigne reconnaître que *Cinna* est un drame beaucoup plus régulier que les *Horaces*, et que les scènes y sont bien liées entre elles. Mais d'autres avaient été plus hardis ou plus naïfs, comme ce jeune marquis de Vauvenargues, dont la délicatesse trop susceptible était effarouchée d'entendre parler si haut les Romains de Corneille : « Cette affectation de grandeur que nous prêtons aux Romains m'a toujours paru le principal défaut de notre théâtre et l'écueil ordinaire des poètes. » Vauvenargues ne faisait d'ailleurs que répéter une critique de Fénelon dans la *Lettre à l'Académie*. Pourtant le goût public ne s'était pas éloigné de *Cinna* au XVIIIe siècle. Mais, à mesure que la Révolution approche, on voit de plus en plus en *Cinna* une tragédie politique, une sorte de thèse au sujet de laquelle les esprits se passionnent en sens contraire. Quand la Révolution a accompli son œuvre, cette tendance subsiste. Lui-même, Napoléon, aux yeux de qui la clémence est une pauvre petite vertu, voit dans le pardon d'Auguste la feinte d'un tyran, et approuve « comme calcul » ce qui lui semblait puéril comme sentiment.

Même confusion d'idées au XIXe siècle. Entre les opinions contradictoires des admirateurs et des détracteurs à outrance de *Cinna*, il y a place pour une admiration sans fétichisme.

II

Les unités. — Y a-t-il unité d'intérêt dans « Cinna »?

D'Aubignac louait dans *Cinna* l'unité rigoureuse de temps et d'action; mais il se plaignait de n'y pas rencontrer l'unité de lieu, car il ne lui semblait pas possible qu'un même endroit pût être à la fois un lieu de réunion pour les conjurés et une salle du palais d'Auguste. Dans le *Discours des trois unités*, comme dans son Examen, Corneille reconnaît volontiers cette « duplicité de lieu », et la justifie : « Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu quand elle est inévitable, je voudrais qu'on fît deux choses : l'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre, comme il se fait dans les trois premiers de *Cinna*. » Mieux eût valu avouer que la pièce se déroulait dans un milieu tout idéal, où ni Auguste ni Cinna ne pouvaient craindre d'éveiller un écho. Corneille, avec raison, se préoccupait fort peu du détail extérieur. Les indications de la mise en scène, recueillies dans les archives de la Comédie française, sont si sommaires, si peu précises, qu'on n'a pu reconstituer, d'après elles, la maquette de *Cinna*, lors de l'Exposition de 1878. Les voici, dans leur simplicité nue : « *Cinna*. — Le théâtre est un palais. Au second acte, il faut un fauteuil et deux tabourets, et au cinquième il faut un fauteuil et un tabouret à la gauche du roi. » Voilà le décor primitif qu'encadrait ce que d'Aubignac appelle « la toile peinte » de l'hôtel de Bourgogne. Mais que Bellerose ou Floridor y parût, on ne voyait plus qu'eux, et le cadre était oublié dès qu'avait retenti la voix de Cinna, d'Émilie ou d'Auguste. C'est ce que sent Corneille lorsque, souhaitant qu'on indique seulement le lieu général, il écrit : « Cela aiderait à tromper l'auditeur, qui, ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevrait pas, à moins d'une réflexion malicieuse et critique dont il y a peu qui soient capables, la plupart s'attachant avec chaleur à l'action qu'ils voient représenter. » Avec la même bonhomie, il fait justice de l'unité de temps, tout en constatant que tous les événements de *Cinna* peuvent tenir en deux heures : « Je voudrais laisser cette durée à l'imagination des spectateurs. »

L'unité de l'intérêt ne prête-t-elle pas aux même critiques?

Cinna ou la Clémence d'Auguste, pourquoi ce titre accompagné d'un sous-titre? Corneille aurait-il voulu nous avertir ainsi que le héros de sa tragédie était Auguste et non Cinna? On l'a prétendu, mais il semble qu'en ce cas il eût été plus simple de laisser subsister le sous-titre seul, ou de substituer à ce titre trompeur, *Cinna*, ce titre plus vrai et plus significatif, *Auguste*. N'y faudrait-il pas voir l'involontaire dénonciation d'un grave défaut, bien des fois signalé depuis? Voltaire ne cesse de critiquer la duplicité d'action et d'intérêt qui dépare, à son avis, un tel chef-d'œuvre. Au deuxième acte, selon la Harpe, l'intérêt souffre, parce qu'on commence à s'intéresser à Auguste, non plus aux conjurés. « L'intrigue, sans être arrêtée, est donc au moins affaiblie, parce que l'intérêt a changé d'objet. »

Est-il vrai que d'un premier acte franchement républicain l'on passe sans transition à quatre actes franchement monarchiques? La question serait bien vite tranchée si, avec certains commentateurs, on admettait que l'esprit de ce premier acte lui-même est loin d'être républicain, que les apostrophes emphatiques d'Émilie et le récit parfois déclamatoire de Cinna ont un seul but : nous détacher des conjurés pour nous rapprocher d'Auguste, maître nécessaire d'un État qui a tant souffert et souffre encore des discordes civiles. Mais ce langage emphatique n'est point particulier aux conjurés : Fénelon a pu le blâmer, avec exagération sans doute, jusque dans la bouche d'Auguste. Le récit du premier acte, c'est du Lucain, et l'on sait que Corneille distinguait mal Lucain de Virgile. Lui prêter tant de machiavélisme, c'est supposer d'abord que tous ses contemporains se sont grossièrement trompés sur le sens du premier acte, ensuite que Corneille, dans un intérêt qu'on ne voit pas bien, a perpétué cette erreur capitale en se gardant de la réfuter d'un seul mot, soit dans son Examen, soit dans ses *Discours*. N'est-il pas évident, d'autre part, que les conjurés concentrent au début toute l'attention sur eux, et que nous sommes avec eux contre Auguste? Ne semble-t-il pas même que le poète voyait d'abord en eux les héros de sa pièce, mais que, contraint par le développement logique des caractères et la tyrannie des situations; voyant se dresser devant lui un Auguste plus grand encore qu'il ne l'avait rêvé; vaincu, lui aussi, par le héros nouveau que son imagination vient d'enfanter tout d'une pièce, il se jette en même temps qu'eux aux pieds de l'empereur, pour se faire pardonner de l'avoir un instant méconnu?

La difficulté subsiste donc tout entière, et l'on peut la préciser ainsi : la tragédie de *Cinna* a-t-elle un héros unique, et quel est ce héros?

Aux yeux des critiques du XVIIe et du XVIIIe siècle, voici quel serait à peu près le plan suivi par Corneille :

1° Cinna conspire contre Auguste.

2° La conspiration de Cinna est découverte.

3° Cinna reçoit son pardon.

A nos yeux, le développement du caractère d'Auguste fait le fond de la tragédie, et *Cinna* se réduit à ces quelques mots :

1° Auguste est menacé par une conspiration.

2° Auguste découvre la conspiration.

3° Auguste pardonne.

III

Le caractère de Cinna. — Cinna ne peut être le héros de la tragédie.

L'enthousiasme un peu factice de ces siècles monarchiques pour un conspirateur républicain peut nous étonner; il ne doit point nous égarer. Cinna n'est pas et ne peut pas être le héros de la tragédie qui porte son nom. Il a du Romain la haine de la tyrannie, mais cette haine est pour le petit-fils de Pompée un héritage de famille plus qu'une conviction raisonnée. En vain il s'étourdit de grands mots et se grise de métaphores; en vain il s'échauffe à froid : sous le luxe des mots sonores on sent le vide des pensées sérieuses. Toute cette rhétorique enflammée nous entraîne d'abord et l'entraîne peut-être lui-même; mais c'est de la rhétorique. Nous nous en apercevons trop tôt : au lieu de voir en lui, avec Geoffroy, un monstre, un « jeune enragé, égaré par d'affreux principes » et dont le fanatisme politique a corrompu le beau naturel, nous devinons qu'il n'est au fond ni si fanatique ni si enragé, et que cette sorte d'accès de fièvre républicaine tombera bientôt. Amant d'Émilie, il épouse ses rancunes sans se rendre bien compte à lui-même du mal que lui a fait Auguste. Les autres conjurés n'ont sans doute en vue que le bien de Rome, le salut de la république et de la liberté, puisque le premier mot de Cinna éveille en eux une émotion si profonde :

> Au seul nom de César, d'Auguste et d'empereur,
> Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fureur,

> Et, dans le même instant, par un effet contraire,
> Leur front pâlir de honte et rougir de colère.

Lui fait sa cour à Émilie; il sait distinguer à merveille entre lui et ces Romains obstinés qui semblent, comme lui, dit-il, « servir une maîtresse ». Ainsi, c'est Émilie qu'il sert, et non pas la liberté. Si le succès de l'entreprise lui tient à cœur, c'est que de l'issue dépend la satisfaction de ses plus chers désirs. Au reste, son amour lui est tout, et le consolera même d'un échec :

> Que Rome se déclare ou pour ou contre nous,
> Mourant pour vous servir, tout me semblera doux.

Sans doute la passion romaine de la liberté eût pu suffire pour faire de lui un demi-héros; mais, en ce temps où la galanterie est si étroitement associée à la politique, on ne comprend guère les grandes choses sans l'amour. Sans l'amour, Cinna n'eût pas été l'*honnête homme* dont parle Balzac; tout au plus eût-il été un Brutus d'ordre inférieur, un fanatique subalterne. Seul l'amour l'excuse; car, ainsi que le dit Euphorbe, « l'amour rend tout permis ». Il en résulte que plus son amour sera violent, plus sa conduite paraîtra légitime et héroïque. On lui pardonne d'être coupable, on l'en admire, parce que c'est sa manière d'être fidèle.

Bien plus, c'est l'amour qui soutient son énergie chancelante, c'est l'amour qui le relève de trop fréquentes défaillances, et le sauve du reproche de lâcheté : car, laissé à lui-même, Cinna est faible, et rien n'est plus éloigné de l'héroïsme que cette faiblesse irrémédiable dont la Rochefoucauld a dit : « La faiblesse est le seul défaut que l'on ne saurait corriger. La faiblesse est plus opposée à la vertu que le vice. » Rien de moins semblable que la surexcitation fébrile à l'énergie véritable, qui a besoin d'être froide pour être durable. Dès que cette surexcitation l'abandonne, Cinna se débat, en proie à de misérables et perpétuelles hésitations. D'autres personnages cornéliens hésitent aussi et délibèrent avant d'aller à leur devoir; mais la crise morale qu'ils traversent est aussi passagère qu'elle est naturelle et humaine. Les incertitudes de Cinna se prolongent, au contraire, sans qu'on en puisse prévoir la fin, et l'on dirait vraiment que le fond de son caractère est de n'en avoir pas. De là bien des reproches adressés à Corneille par ceux qui croient, avec Voltaire, que le poète « veut et doit ennoblir » Cinna : « Rassembler dans un même person-

nage un tissu continuel de contradictions si choquantes, dit la Harpe, c'est violer trop ouvertement l'unité de caractère. Comment m'intéresser à ce que vous pouvez vouloir, quand vous-même ne le savez pas? Concluons que le rôle de Cinna est essentiellement vicieux, en ce qu'il manque, à la fois, et d'unité de caractère et de vraisemblance morale. Ajoutons maintenant qu'il manque aussi de cette noblesse soutenue, convenable à un personnage principal, qui ne doit rien dire ni rien faire d'avilissant. »

De nos jours, on a essayé de réhabiliter Cinna; on n'y a réussi qu'à moitié. Aucune considération morale ni dramatique ne justifiera tout à fait le langage de Cinna au second acte, alors que ce prétendu républicain, pour mieux frapper sa victime, lui conseille, le supplie même, à genoux, de retenir le pouvoir. Mais Geoffroy fait observer, non sans raison, que la soudaineté des remords de Cinna n'est point si invraisemblable :

Cinna est encore ivre de la philosophie de Brutus et embrasé de la fièvre et du délire amoureux, lorsqu'il presse Auguste de lui conserver sa victime et son triomphe; les bienfaits du tyran ne peuvent alors entrer dans son âme; ils doivent produire l'indignation et non les remords. Cinna rougirait de recevoir Émilie d'une main encore teinte du sang de son père. Mais, à l'instant qu'il va frapper, son sang refroidi permet à la réflexion de lui retracer et les bienfaits d'Auguste et l'affreux salaire dont il s'apprête à les payer. Cet acte de scélératesse, qu'une imagination ardente lui peignait des couleurs de l'héroïsme, lui paraît alors ce qu'il est en effet : la plus lâche des trahisons, le plus vil des assassinats, le plus odieux des crimes. Demander pourquoi Cinna n'éprouve pas des remords à la minute et à l'instant même qu'Auguste lui témoigne de la bonté, c'est demander pourquoi un homme blessé sent à peine le coup dans la chaleur du combat, et n'éprouve les douleurs de la blessure que longtemps après, lorsque le repos a calmé l'agitation du sang.

On est allé plus loin : au lieu de critiquer, comme au XVIIIe siècle, ces brusques soubresauts d'une âme irrésolue, on y a vu un trait nouveau de vérité dramatique et humaine. Dans cette inconsistance même d'un caractère toujours flottant, toujours tiraillé en sens contraire, on a vu la plus admirable des peintures, la plus profonde des analyses psychologiques. N'est-ce pas la nature prise sur le fait? s'est-on écrié. N'est-ce pas le portrait saisissant de ces agitateurs médiocres qui, tantôt par intérêt, tantôt par faiblesse ou par peur, vont d'un excès à l'autre, incapables de se fixer, ne regardant jamais qu'un seul côté des choses, hier opposants farouches, demain courtisans obséquieux? Pourquoi accuser la maladresse de Corneille? Il

n'y a point de contradiction réelle, puisque Corneille a voulu que l'essence même du caractère de Cinna fût une éternelle contradiction.

Ainsi, tandis que les critiques du XVIIIe siècle critiquaient les imperfections du caractère de Cinna, parce qu'à leurs yeux il pouvait et devait être le héros de la tragédie, ceux du XIXe les vantent, parce qu'il leur paraît destiné, dans la pensée du poète, à éveiller moins notre admiration que notre mépris. Où les uns signalent une gaucherie, les autres découvrent une intention de génie. Prenons garde pourtant que cette réaction légitime ne dépasse la mesure, et souvenons-nous que le vieux Corneille, ce puissant sculpteur de héros tout d'une pièce, laissa beaucoup à faire à Racine pour la peinture des nuances délicates et des gradations insensibles.

Cinna ne dit-il pas, en effet, à Émilie :

> Vous me faites haïr ce que mon cœur *adore* !

Pousser le remords, et un remords si récent, jusqu'à l'adoration, c'est aller vite en besogne. On n'a pas encore oublié les sanglantes invectives du premier acte, où la mort de ce « tigre » nous apparaissait naturelle, légitime, nécessaire; et voici que Cinna, réduit par Émilie à tenir sa promesse, à assassiner « un tel prince », fait le vœu de ne pas survivre à ce qu'il appelle maintenant son « crime ». Avouons que la transition pourrait être mieux ménagée. Si l'unité de caractère n'est pas entièrement détruite, elle semble, du moins, compromise, et l'on a le droit de dire, malgré les apologies modernes, que Corneille a tracé la figure de Cinna d'un crayon incertain, tantôt un peu mou, tantôt un peu brusque, préoccupé qu'il était de résoudre certaines difficultés dramatiques, même aux dépens de l'exacte vraisemblance.

En tous cas, ce perpétuel poseur de points d'interrogation, qui tour à tour maudit et bénit, et, au sortir d'une crise exaltée, tombe en défaillance; ce chef novice de conjurés, qui dirait volontiers, lui aussi : « Puisque je suis leur chef, il faut bien que je les suive ! » ce Brutus à l'eau de rose n'est pas, ne peut pas être le héros de la tragédie; il ne suffit pas à en soutenir l'intérêt. Il est vrai qu'à l'acte V, quand tout est découvert et qu'il peut juger tout perdu, après un timide effort pour nier l'évidence, il se redresse et brave en face le tyran; mais, ici encore, c'est le tyran qui triomphe, et le fier répa-

blicain, se courbant sous sa clémence un peu dédaigneuse, s'écrie :

> Puisse le grand moteur des belles destinées
> Pour prolonger vos jours retrancher nos années,
> Et moi, par un bonheur dont chacun soit jaloux,
> Perdre pour vous cent fois ce que je tiens de vous !

D'où vient cet enthousiasme, succédant à ces bravades? Auguste lui a donné Émilie, et Émilie consent à se laisser donner à Cinna par Auguste. A quoi bon conspirer, dès lors? Cinna, désarmé, avoue, par sa soumission, que l'intérêt de son amour armait seul son bras. Or, le caractère essentiel de l'héroïsme, c'est d'être désintéressé.

IV

Le caractère d'Émilie. — Elle est une héroïne, mais non pas l'héroïne de la tragédie.

C'est cette même absence de désintéressement qui fait l'infériorité du rôle d'Émilie, autrement héroïque d'ailleurs et soutenu que celui de Cinna. Si elle est l'âme, non pas de la pièce, comme le croit Voltaire, mais de la conjuration; si elle hait Auguste, c'est qu'Auguste a tué son père. Se venger en le vengeant, voilà son unique souci ; la liberté, la république, le salut de Rome, tout passe après cette rancune personnelle. Dans l'ardeur de ce sentiment, elle va jusqu'à dire :

> Sa perte, que je veux, me deviendrait amère,
> Si quelqu'un l'immolait à d'autres qu'à mon père,
> Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas,
> Qui, le faisant périr, ne me vengerait pas.

C'est laisser entendre clairement que la vengeance est le but réel d'une entreprise dont la délivrance de Rome est le prétexte spécieux. Cette réserve faite, — et elle est essentielle, — on ne peut qu'admirer en Émilie l'altière personnification de l'esprit républicain, toujours en lutte contre Auguste, et vaincu enfin, mais non pas flétri. Soutenir qu'au fond de sa pensée Corneille condamne Émilie, qu'il a voulu la rendre odieuse, c'est méconnaître non seulement l'opinion unanime des contemporains, mais la vérité dramatique. Ne saurait-on con-

cevoir Émilie sous d'autres traits que ceux d'une furie, tour à tour adorable ou détestable, selon le point de vue où l'on se place? On doit cette justice à la Harpe qu'il a su, cette fois, juger sans prévention un caractère dont la grandeur réelle, encore qu'un peu tendue, s'imposait à lui : « Il ne faut pas exiger qu'Émilie nous touche, mais seulement qu'elle nous attache, et c'est à quoi l'auteur a réussi, en lui donnant le mérite qui lui est propre, celui d'une noblesse d'âme que rien ne peut abaisser, d'une résolution intrépide que rien ne peut ébranler. De ce côté, ce me semble, Corneille a bien connu son art, en ce qu'il a senti, ce qu'on peut poser pour principe, que toutes les fois qu'un caractère ne peut pas nous émouvoir par des sentiments que nous partagions, il ne peut nous subjuguer que par une énergie et une grandeur qui nous imposent. Un pareil personnage ne peut pas vouloir trop décidément ce qu'il veut : car ce n'est que par cette volonté forte qu'il peut suppléer à l'intérêt qui lui manque. » Encore cet intérêt ne lui manque-t-il point tant. Non pas que nous soyons très vivement émus par les inquiétudes que lui inspire son amour ; car, quoi qu'elle en dise, nous le sentons, elle hait encore plus Auguste qu'elle n'aime Cinna. Mais en face de celui-ci, comme elle paraît grande! Aux actes III et IV, c'est elle qui soutient tout le poids de l'entreprise; c'est elle qui relève son amant quand il est près de succomber, tantôt ranimant son espérance par les caresses d'un langage fait pour séduire, tantôt réveillant sa fierté par ses apostrophes hautaines :

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose.

C'est elle qui écrase de son mépris Maxime, et lui fait sentir d'un mot tout ce qui lui manque pour la mériter :

.....Tu n'oses aimer, et tu n'oses mourir!

C'est elle enfin dont l'énergique persévérance paraît seule digne, jusqu'au cinquième acte, d'être mise en parallèle avec la grandeur croissante d'Auguste ; mais au cinquième acte, enfin, elle fléchit elle-même, la dernière, étonnée, plus encore que maîtrisée, par la clémence inattendue de l'empereur. Elle s'était armée contre tout autre chose que la bonté. Où elle espérait trouver un tyran, elle trouve un homme, et un grand homme. Le cinquième acte, c'est la rencontre de deux âmes

héroïques, dont la plus vraiment héroïque subjugue et apaise l'autre. A la haine succède l'admiration, et qui sait si Émilie, aussi capable d'admirer que de haïr, et délivrée de l'obsession de la vengeance, n'en est pas comme soulagée?

Elle cède sans déshonneur, mais enfin elle cède, et son rôle ne saurait être le rôle essentiel. Ajoutons que par plus d'un côté il est vulnérable, car toutes les critiques de Voltaire ne sont pas injustes. Après avoir repoussé celles qui nous paraissent excessives, nous avons le droit de nous en approprier quelques-unes.

D'abord, il n'est pas fort vraisemblable qu'Émilie, orpheline depuis tant d'années, n'ait pas songé plus tôt à venger son père, ou n'en ait pas plus tôt trouvé l'occasion. Voltaire insiste avec quelque brutalité sur cet « argent d'Auguste » qu'elle reçoit; mais il est vrai qu'elle le reçoit depuis longtemps sans murmurer : c'est beaucoup pour une farouche républicaine.

Puis, on l'a bien des fois observé avec raison, ce caractère est plus viril que féminin, et c'est à cette famille d'héroïnes cornéliennes que Racine faisait allusion lorsque, dans la première préface de *Britannicus,* il raillait ces femmes qui donnent des leçons de fierté aux conquérants. « Sauf Chimène et Pauline, les deux plus touchantes créations de Corneille, dit M. Nisard, les femmes de son théâtre y participent de la nature héroïque des hommes. Lui-même se vantait de préférer le reproche d'avoir fait ses femmes trop héroïques à la louange d'avoir efféminé ses héros. » Il ne faudrait pas exagérer ce reproche, ni confondre cette énergie virile avec l'insensibilité : mais ce qui la caractérise, ce n'est pas seulement l'intrépidité du courage, c'est la hauteur de l'orgueil. Les vertus modestes et cachées sont inconnues à Émilie; elle étale avec une naïve sincérité son amour de la gloire.

Cet orgueil est-il celui de la Romaine, de l'altière descendante des Arrie et des Cornélie? ou n'est-ce que l'orgueil inférieur d'une héroïne de roman, glorieuse de se faire mériter à ce point, et qui aimerait moins peut-être si l'on avait moins de peine à la conquérir? C'est un autre côté faible de ce caractère qu'on ne puisse répondre avec certitude à une telle question : car la Romaine et l'héroïne de roman se fondent en une même figure, à la fois romanesque et historique; l'une est passionnée pour la gloire en général, l'autre pour *sa gloire* en particulier. Une Romaine, soit; mais une Romaine de la façon de Corneille, comme disait déjà Balzac; une Porcie, mais la Porcie de

Lucain; une héroïne, mais telle qu'on les aimait à l'hôtel de Rambouillet. Rien, au fond, dans ce caractère n'est en opposition directe avec l'histoire; car Émilie vit dans un temps où, « par une sorte de compensation à la décadence des caractères, la femme romaine avait pris le premier rang dans la famille et dans l'État ». Mais au XVIIe siècle aussi les femmes n'étaient pas au dernier rang; par l'action politique qu'exerce sa beauté et dont elle a conscience, par l'incertitude des regles morales qui guident sa conduite, dominée par des idées abstraites plus que par des sentiments, par l'emphase et la préciosité de son langage en certains moments, Émilie appartient à ce groupe d'illustres contemporaines en qui Richelieu trouva ses plus redoutables adversaires, et qui, enthousiastes des grandes passions comme des grandes aventures, eussent volontiers dit en face, comme elle, au maître tout-puissant :

Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres!

Seulement, à la différence de ces aventurières, elle maintient intacte sa réputation. Le soupçon n'effleure même pas cette rigide vertu, qui éveille la sympathie moins que l'admiration, mais impose le respect. Comme bien d'autres femmes de Corneille, elle disserte, raffine et s'échauffe à froid; mais si la tête est exaltée, le cœur n'est pas corrompu. Cette matrone future apportera en dot à Cinna, avec sa dignité un peu sèche, son inaltérable honnêteté.

V

Le caractère de Maxime.

Par une antithèse familière à Corneille, à ces deux caractères héroïques ou pseudo-héroïques s'opposent deux autres caractères qui, par leur infériorité, sont destinés à faire mieux ressortir la grandeur et à voiler les petitesses des premiers. Cinna, écrasé par Auguste, se relève grâce au voisinage de Maxime. De même, les conseils pratiques, mais un peu froids, de Fulvie, cette sage confidente; son obstination à vanter les solides avantages de la paix, alors que la guerre est déjà déclarée; son effarement en face de l'intraitable rancune de sa maîtresse, que les années, pas plus que ses exhortations, ne peuvent adoucir, nous font mieux mesurer encore la hauteur

du caractère d'Émilie. Fulvie, il est vrai, n'est qu'une suivante, sans influence réelle sur les événements, tandis que l'intervention de Maxime précipite la crise et prépare le dénouement.

D'où vient cette importance donnée à un rôle si mal venu? Ceux qui voient partout des intentions profondes nous présentent Maxime comme un scélérat idéal en qui sont personnifiés tous les vices inhérents à la république. Pourquoi ne pas reconnaître plutôt qu'ici encore la main du poète se montre un peu gauche, et que, lui aussi, le caractère de Maxime est contradictoire? Nous n'avons pas, en effet, devant nous un Narcisse traître par essence et portant jusque dans le crime un naturel voisin de la perfection : quand Maxime paraît, à l'acte II, c'est pour éveiller notre sympathie au moment même où elle abandonne Cinna. Sa franchise, sa fidélité à ses convictions, le ton d'émotion sincère avec lequel il supplie Auguste de rétablir la liberté, tout nous attache à lui. Et voici qu'à l'acte III déjà l'avocat de la Rome républicaine s'exerce au métier de délateur : car, ne nous y trompons pas, si Euphorbe, son valet, est plus vil encore que lui, c'est le maître qui est le vrai coupable, et il l'est avant même que le valet ait ouvert la bouche. Qu'a fait celui-ci, sinon prêter une voix aux mauvaises pensées qui s'agitaient au fond d'une âme encore honteuse d'elle-même, sinon l'aider à dépouiller toute mauvaise honte? Et c'est sur Euphorbe que Maxime, dans sa colère plus puérile encore que lâche, appellera les sévérités d'Auguste! En vérité, si, dans *Polyeucte,* on a peine à se figurer Félix, cette âme médiocre, illuminé tout à coup par la grâce, combien plus indigne encore parait Maxime de cette clémence qui descend jusqu'à lui si bas! Il est un peu tard pour le relever à nos yeux et aux siens.

« Le ridicule, a dit la Rochefoucauld, déshonore plus que le déshonneur. » Ce mot d'un contemporain de Corneille éclaire le caractère de Maxime, au moins aussi ridicule qu'odieux. Sans se faire le docile écho des critiques surannées de la Harpe; sans répéter, par exemple, après lui, que « ce rôle est indigne de la tragédie » (car pourquoi la tragédie s'interdirait-elle la peinture de la laideur morale, même risible?), on a le droit de juger avec lui que le stratagème imaginé par Maxime et Euphorbe est bien froid et mal inventé. Toute une révolution en sortira pourtant bientôt; si l'effet est dramatique, la cause ne l'est guère. La déclaration de Maxime à Émilie, à l'acte IV, est plus invraisemblable encore et plus déplacée. On

l'a dit maintes fois avec raison : il n'a pu sérieusement espérer qu'elle donnât dans un piège ausssi grossier. La seule réponse qu'il obtienne est une raillerie, d'autant plus cruelle qu'elle porte juste :

Maxime, en voilà trop pour un homme avisé.

La confusion du trompeur trompé n'a d'égale que sa naïveté : mais nous ne sommes point tentés de l'en plaindre, et l'amour, cette passion facilement tragique, qui nous touche même chez un personnage de comédie, quand ce personnage s'appelle Alceste, nous prête à rire ici, à la veille d'une crise qui tient nos esprits en suspens. Il grandit Cinna et rapetisse Maxime. « L'amour rend tout permis, » on nous en a prévenus. D'où vient pourtant qu'il excuse le complot de Cinna contre son bienfaiteur, et n'excuse point la trahison de Maxime, ou plutôt qu'il l'aggrave? N'alléguons point l'infériorité radicale du caractère : il est faible, il est vrai, — comme celui de Cinna, — mais non pas endurci dans une longue habitude du crime : on le reconnait bien à sa façon maladroite d'être criminel. Son amour seul le pousse aux pensées basses ; dès qu'il cessera d'aimer, il reviendra sans doute à son honnêteté et à sa dignité primitives. Ne cherchons pas ailleurs la raison d'être de ce rôle visiblement sacrifié. Amoureux et aimé, Cinna prend place naturellement dans le groupe des amants héroïques. Malheureux en amour, Maxime doit se résigner à la situation subalterne et fausse des don Sanche, des Valère, des Attale, des Séleucus. S'il ne s'y résigne point, il n'a qu'un moyen d'échapper au ridicule, c'est de se jeter dans le crime.

En résumé, qu'est Maxime? Un personnage de la tragi-comédie romanesque transporté dans la tragédie. Dans *Clitandre*, Corneille nous avait déjà peint sous les couleurs les plus noires Pymante, dédaigné par Dorise, qui aime Rosidor, et méditant la plus atroce des vengeances. Mais Dorise, cette Émilie de mélodrame, ne se contentait pas de le repousser ; elle lui crevait l'œil, et Pymante, resté en scène, dans un monologue plus déplacé encore que celui de Maxime, avait des raisons plus sérieuses de se dire « désespéré ». Que de trahisons, que d'enlèvements, dans les tragi-comédies de Hardy et même de Rotrou! Cherche-t-on d'où nous vient cette lignée de traitres qui a infesté notre théâtre? L'amour est le grand coupable. Presque tous les traitres de la tragi-comédie et du roman au XVIIe siècle sont des amants malheureux.

VI

Le rôle de Livie. — La clémence intéressée et la clémence héroïque.

En vertu de la même loi des contrastes dramatiques, Livie est à la fois associée et opposée à Auguste. On l'a mal compris quand on a cru, au XVIII[e] siècle, que ce rôle pouvait disparaître tout entier. Non seulement c'était mutiler, sans nécessité reconnue, le chef-d'œuvre de Corneille, mais c'était rendre à peu près inintelligible une scène importante de l'acte V, en mettant, contre toute vraisemblance et toute convenance, dans la bouche d'Émilie des paroles que Livie seule pouvait prononcer. Nous en demandons pardon à Voltaire : aucune comparaison n'est possible entre le caractère de Livie, d'ailleurs imparfaitement tracé, et le caractère de l'infante dans le *Cid ;* car l'influence de l'infante sur l'action est nulle, et celle de Livie ne l'est pas. On peut contester l'utilité de son intervention ; mais elle intervient, et Corneille ne croyait pas qu'elle intervînt au détriment de l'intérêt dramatique, lui qui écrivait dans le *Discours du poème dramatique :* « La consultation d'Auguste à l'acte II de *Cinna,* les remords de cet ingrat, ce qu'il en découvre à Émilie et l'effort que fait Maxime pour persuader à cet objet de son amour caché de s'enfuir avec lui, ne sont que des épisodes; mais l'avis que fait donner Maxime par Euphorbe à l'empereur, les irrésolutions de ce prince et les conseils de Livie sont de l'action principale. »

Il s'inquiétait sans doute assez peu, lui qui peignait un Auguste fort différent de celui de l'histoire, de savoir si Livie, devenue chez lui le bon génie de l'empereur, était représentée par Tacite comme son mauvais génie. Il s'inquiétait moins encore de suivre pas à pas le récit de Sénèque, qu'il traduisait parfois dans sa lettre, mais modifiait dans son esprit. L'Auguste de Sénèque remercie avec joie sa femme de ses conseils et se dispose à les suivre; l'Auguste de Corneille en fait peu de cas et met fin à l'entretien avec une brusquerie voisine de la brutalité. C'est que Corneille a voulu peindre, non pas un « honnête homme », comme eût dit Balzac, mais un grand homme. Si quelque chose est clair, c'est que la clémence conseillée par Livie est une clémence intéressée, politique,

née d'un calcul prudent, appuyée sur des raisonnements habiles, mais froids, aussi peu spontanée que possible, en un mot. Auguste n'en conçoit qu'une, généreuse et de premier mouvement. S'il doit s'y résoudre, il s'y résoudra de lui-même et entend qu'on lui laisse tout le mérite de sa décision. Le ciel l'inspirera. En attendant, il a besoin d'être seul : ces considérations mesquines le blessent, à cette heure où les sentiments les plus impétueux se livrent un dernier combat dans son âme. En vérité, Livie a mal choisi son moment et mal compris ce qui se passait dans cette grande âme. Dans la première vivacité d'une irritation assez naturelle, Auguste le lui fait trop sentir. Elle a tort dans la forme et raison dans le fond : car elle réveille au fond de l'âme d'Auguste une pensée de clémence qui sans elle y resterait peut-être assoupie, mais elle ne lui enlève point le principal mérite de la résolution suprême. Sa clémence ne sera point celle qui le séduira : elle pardonnerait et n'oublierait pas ; lui, du pardon ne sépare point l'oubli.

On peut dire, il est vrai, que l'intervention de Livie laisse l'esprit indécis, presque troublé, et qu'il est fort difficile de décider si Auguste ne s'en souvient pas au cinquième acte, dans quelle mesure il s'en souvient, et si les calculs de la politique ne se mèlent pas, même pour une part minime, à la générosité de son pardon. Mais il faut que ce pardon soit spontané, désintéressé, héroïque, puisque Auguste est visiblement le héros de la tragédie et que Livie est là pour rehausser encore l'éclat inattendu de son héroïsme. Toute la question se réduit donc à savoir si Auguste est le vrai héros choisi par Corneille. Nous avons montré qu'aucun des autres personnages ne peut l'être. Une rapide analyse de la pièce nous montrera que, seul, il les domine de toute sa hauteur, et que, par une progression constante, il s'élève à mesure que les autres s'abaissent. Nous n'aurons d'ailleurs qu'à développer l'exact résumé que Corneille a donné lui-même de son œuvre lorsqu'il a écrit[1] : « Il faut qu'une action, pour être d'une juste grandeur, ait un commencement, un milieu et une fin. Cinna conspire contre Auguste et rend compte de sa conspiration à Émilie, voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu ; Auguste lui pardonne, voilà la fin. »

1. *Discours du poème dramatique.*

VII

Auguste est le seul héros de la tragédie. — Analyse raisonnée de « Cinna ».

Acte premier. — Auguste ne paraît point pendant le premier acte. A quoi bon? l'on n'y parle que de lui. S'il se montrait tout d'abord à nous tel qu'il est vraiment, nous ne le poursuivrions pas de cette haine implacable qui ne s'arrête même pas devant les bienfaits. Connaissant l'empereur, nous ne nous étonnerions pas de le voir pardonner. Par suite, la conspiration même perdrait de son intérêt, et ces violentes invectives contre le « tyran » nous sembleraient un peu outrées. Au contraire, nous voyons Émilie, qui nous entretient de ses ressentiments; puis Cinna, qui expose avec tant de véhémence les dispositions de ses complices. Tous sont enflammés d'ardeur pour « cette action si belle », qui est le meurtre du tyran et la délivrance de Rome. Lui-même, Cinna nous trace le portrait d'Auguste, et quel portrait! C'est à peine s'il daigne accorder le nom d'homme à ce proscripteur insolent et cruel, à « ce tigre altéré de tout le sang romain ». Voilà Auguste, voilà l'usurpateur sanglant, l'ennemi des gens de bien, le perfide dont il faut faire justice « à la face des dieux ». Nous sommes entraînés; sans prendre le temps de la réflexion, déjà nous nous intéressons à l'entreprise qui doit venger à la fois Émilie et les Romains. Quant à savoir si le châtiment est proportionné au crime, nous ne nous en inquiétons même pas, tant cet Octave souillé de sang nous révolte. Nous ne nous demandons pas si, en changeant de nom, Auguste n'a pas changé de caractère; il est toujours pour nous le farouche triumvir, et nous sommes avec les conjurés qui se disputent l'honneur de lui porter le premier coup. Aussi notre émotion est-elle vive et notre attente inquiète, lorsque, à la fin du premier acte, Cinna et Maxime sont mandés au palais. Ne dirait-on pas des victimes vouées à la mort, entraînées dans quelque affreux repaire d'où l'on ne revient pas? Ne croit-on pas les voir d'avance tenant tête au despote, bravant sa colère et marchant au supplice où il les envoie, en vrais héritiers des héros républicains d'autrefois, en martyrs de la liberté romaine?

Acte II. — Quelle surprise! Cet Auguste qui a conquis le pou-

voir au prix de tant d'efforts, de dangers, de crimes, le voilà qui hésite, consulte l'intérêt de Rome, s'interroge et interroge ses amis : doit-il abdiquer ou conserver l'empire ? Il les en fait juges. Son cœur n'est donc pas si corrompu ; son ambition n'est donc pas si effrénée : il aspire à descendre ! Sa parole est grave, presque triste ; il nous laisse voir jusqu'au fond de son âme, et nous y découvrons, au lieu de la fièvre d'une ambition inassouvie, une suprême lassitude de la toute-puissance. Nous sommes étonnés tout d'abord et dépaysés. En face de cette offre imprévue, que vont faire et que vont dire nos héros ? Sans doute, foulant aux pieds tout sentiment personnel, ils ne voudront voir que l'intérêt public ; sans doute, ils vont saluer avec joie le rétablissement pacifique de la liberté tant désirée ? Non : Maxime seul répond par la loyauté à la confiance de l'empereur ; Cinna, qui conspire la mort du « tyran », l'exhorte à garder la tyrannie. Il ne craint pas de se jeter aux genoux d'Auguste pour l'en supplier, au nom de Rome tout entière, dont il se fait l'interprète. Auguste, vaincu, se résigne :

Mon repos m'est bien cher : mais Rome est la plus forte,
Et, quelque grand malheur qui m'en puisse arriver,
Je consens à me perdre afin de la sauver.

Tant de générosité d'une part, tant d'hypocrisie de l'autre, nous confondent. Cependant le changement d'intérêt n'est pas si brusque qu'on veut bien le dire ; nous ne pardonnons pas encore à celui qui fut Octave ; mais nous commençons à douter si le tableau qu'on nous a fait de ses intrigues et de ses vices n'est pas un peu chargé. En son âme se livre, nous le devinons, un combat décisif entre le bien et le mal ; nous en attendons l'issue. Jusque-là l'intérêt restera suspendu ; car, si nous ne pouvons approuver les raisons équivoques que Cinna donne de sa conduite, nous n'avons aucun motif pour nous défier encore de Maxime, et nous en avons plusieurs, au contraire, pour nous défier d'Auguste. En un mot, nous commençons à nous détacher des uns, mais sans nous attacher encore à l'autre. Là est l'utilité, là est la nécessité dramatique de ce second acte, où l'on a vu parfois à tort un hors-d'œuvre. Non seulement il repose l'esprit de la conjuration et crée une situation émouvante en nous montrant les assassins choisis pour arbitres par celui-là même qu'ils veulent assassiner, mais il concourt directement à l'action, qui, sans lui, serait incomplète : car il marque le point de départ d'une évolution graduelle de l'intérêt, qui ne

se déplace point tout à coup, comme le croient ceux qui se font une fausse idée du plan général, mais s'éloigne de plus en plus des conjurés pour se concentrer de plus en plus sur Auguste. Si donc il est vrai qu'Auguste soit le héros de la tragédie, aucun acte n'est plus essentiel, car il fait antithèse au premier et nous fait connaître un Auguste nouveau

Acte III. — Absent du premier acte, Auguste l'est encore du troisième. A dessein, Corneille ne nous a laissé entrevoir cette grande figure que pour la voiler aussitôt et laisser aux conjurés la scène libre. Le meilleur moyen de grandir Auguste est de nous montrer combien ses adversaires, livrés à eux-mêmes, sont petits. C'est une tâche à laquelle Maxime et Cinna suffisent. Tout d'abord, Maxime s'aliène, comme à plaisir, la sympathie que lui avait value la franchise de ses conseils à Auguste : bassement jaloux, il n'oppose qu'une molle résistance aux infâmes suggestions d'Euphorbe ; d'avance on le sait vaincu. parce qu'il veut l'être. Cinna du moins reconquiert-il notre estime ? Sans doute on lui tient compte de ses remords tardifs : mais, toujours ballotté entre deux sentiments contraires, toujours dépourvu de volonté personnelle, il prend soin de nous faire savoir lui-même en quel humiliant esclavage le tient Émilie. Dès qu'Emilie commande, il obéit : tout à l'heure il s'indignait à la pensée d'assassiner son bienfaiteur; maintenant il s'y résigne parce qu'Émilie l'a écrasé sous ses reproches et ses mépris. Par ces perpétuelles variations, par cette absence de virilité, il décourage notre sympathie, qui serait facilement revenue à lui. Qu'en résulte-t-il ? C'est que la conjuration est jugée par nous d'après la valeur des conjurés. D'un côté s'agitent quelques personnages médiocres en proie aux passions les plus misérables, incapables même de savoir d'une façon précise ce qu'ils veulent ; de l'autre se dresse un homme que nous avions mal jugé, sur la foi de leur témoignage, et que nous jugeons mieux maintenant pour l'avoir vu à l'œuvre. Cet homme, nous n'osons encore l'admirer et l'aimer sans réserve, tant sont puissants les souvenirs et les préjugés ; mais nous sommes contraints de reconnaître que seul il est resté grand au milieu de ces petitesses. Le restera-t-il ? C'est ce dont décidera la crise prochaine. En attendant, il est aisé de mesurer le chemin parcouru, depuis le moment où l'entreprise des conjurés nous apparaissait légitime et glorieuse, jusqu'à celui où nous en condamnons sans hésiter la coupable folie.

Acte IV. — C'est seulement après la crise du quatrième acte

que toute prévention se dissipe, que tout mauvais souvenir s'évanouit, et qu'Auguste nous contraint d'oublier tout à fait Octave. Si le troisième acte abaisse définitivement les conjurés, le quatrième élève Auguste au-dessus de toute comparaison et prépare son apothéose. Aussi le poète a-t-il voulu qu'il fût désormais au premier plan ; Cinna s'efface, et si Maxime paraît, c'est pour achever de se dégrader à nos yeux. En face de ce soupirant ridicule et de ce traître qui descend toujours plus avant dans l'infamie, que voyons-nous ? Le noble effort d'une grande âme pour se purifier et s'élever sans cesse. A l'inverse du Néron de Racine, dont le naturel féroce lutte contre les pesants souvenirs d'un passé vertueux et la longue habitude d'une vertu contrainte, Auguste doit triompher de lui-même et secouer tout un passé qui l'écrase pour affranchir son âme, pour l'éclairer et l'apaiser, pour la rendre digne de donner l'hospitalité à la clémence. Toutes les mauvaises passions se purgent dans cette crise salutaire, d'où le héros sort fortifié et grandi. S'il se bornait à se lamenter de trouver partout des ennemis, à se demander s'il doit punir ou pardonner, il nous toucherait moins ; car l'image du sanglant dictateur, tel que Cinna nous l'a peint au premier acte, hante encore notre pensée. Pour la faire disparaître à jamais, il faut qu'Auguste l'évoque lui-même ; s'il affectait de tout oublier, nous ne le croirions pas sincère, et nous craindrions tôt ou tard un retour offensif de ce passé qu'il n'oserait ni avouer ni condamner. Le monologue du quatrième acte est un véritable examen de conscience où rien n'est dissimulé ni épargné. Désormais, nous sommes tranquilles : si Auguste pardonne, il pardonnera sans arrière-pensée. Mais pardonnera-t-il ? L'incertitude se prolonge et s'accroît pendant la scène où Livie offre ses conseils, si mal reçus. Eh bien, l'intérêt est si évidemment concentré sur Auguste que l'idée d'un châtiment sévère infligé à ses assassins ne nous révolte pas. Sans doute nous aimerions mieux le voir décidé à la clémence ; mais nous n'osons espérer tant de grandeur d'âme, et, s'il se vengeait, nous sommes prêts d'avance à déclarer sa vengeance légitime. Au premier acte, nous partagions la haine des conjurés contre Auguste ; à la fin du quatrième, nous partageons la juste colère d'Auguste contre les conjurés.

Acte V. — C'est dans ces sentiments que nous trouve le cinquième acte ; le pardon d'Auguste produit sur nous une impression d'autant plus profonde que nous nous y attendions moins. Il a tout appris, et le dit à Cinna. C'est peut-être le seul moment

où celui-ci se montre tout à fait grand. Dans le combat de générosité qui s'engage entre lui et Émilie, il semble que notre estime revienne à eux, ou plutôt à Cinna, car Émilie n'a rien fait pour en démériter. Tous deux tiennent tête à Auguste avec une si énergique franchise que nous recommençons à trembler pour eux. Aucune péripétie ne pouvait mieux préparer le coup de théâtre final : car d'un côté, ces opiniâtres bravades nous font croire le pardon impossible, surtout quand nous entendons Auguste s'écrier :

> Il faut que l'univers, sachant ce qui m'anime,
> S'étonne du supplice aussi bien que du crime.

De l'autre, il ne faut pas que les amants, trop humiliés devant celui qu'ils appelaient le tyran, paraissent indignes de notre estime et de la sienne au moment où il va leur tendre la main. Auguste, il est vrai, prend sa revanche, et l'on peut juger qu'il la prend trop complète :

> Ta fortune est bien haut, tu peux ce que tu veux ;
> Mais tu ferais pitié, même à ceux qu'elle irrite,
> Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Mais ce sera sa seule vengeance ; nous pouvions en redouter une plus cruelle. Soutenir, en se fondant sur ces vers, que l'effet de la clémence d'Auguste en est d'avance affaibli, et que cette clémence même sera vindicative autant qu'intéressée, parce qu'elle l'est dans Sénèque, c'est oublier qu'Auguste n'a pas encore pris de résolution et que son entretien avec Cinna s'achève par une menace peu déguisée. Le « Soyons amis, Cinna, » en sera moins gâté que ne le croyait le duc de la Feuillade : les paroles ironiques ou menaçantes qui accablent Cinna sont comme les derniers échos de l'orage dont l'âme d'Auguste est troublée ; au contraire, l'offre sincère d'amitié, la main loyalement tendue, la promesse de tout oublier, montrent assez que l'orage s'est enfin apaisé. Devenue sereine, l'âme devient sans effort clémente, et la clémence efface tout.

Le cinquième acte est donc le couronnement naturel de quatre actes fort clairs, fort bien suivis, quoi qu'on en dise, et presque symétriques : car le second acte fait antithèse au premier, et le quatrième au troisième. Dans le premier, le faux Auguste nous est dépeint ; dans le second, le véritable Auguste se révèle. L'intérêt qui s'attache aux conjurés au premier acte s'affaiblit au second et disparait au troisième. Par contre, calomnié et avili au premier acte, Auguste se relève

par une progression lente, mais ininterrompue, pendant les trois actes qui suivent. Jusqu'alors, pourtant, il n'est qu'un héros incomplet ; au cinquième acte, le héros se transfigure en demi-dieu, et reste seul debout, dans son attitude de Jupiter Olympien, devant tant de têtes inclinées, devant la fière Émilie vaincue.

VIII

L'Auguste de l'histoire et l'Auguste de Corneille.

Si l'on a parfois méconnu la vraie grandeur du caractère d'Auguste, et, par suite, le vrai sens de la tragédie, c'est qu'on s'est trop préoccupé de l'histoire et pas assez du drame. A force de répéter que Corneille est un grand historien, on a un peu oublié qu'il est avant tout un grand poète, et qu'il crée plus encore qu'il ne se souvient. Mais dans quelle mesure se souvient-il ici? et, s'il a modifié les données de l'histoire, dans quelle mesure les a-t-il modifiées?

Les témoignages des historiens sur la conjuration de Cinna sont incertains ou contradictoires. Pour l'ensemble de l'affaire, on est donc réduit aux conjectures. Si l'on entre dans le détail, on distingue trois situations dramatiques principales empruntées par Corneille à l'histoire : 1° la délibération du second acte ; — 2° les hésitations d'Auguste au quatrième et les conseils de Livie ; — 3° le pardon d'Auguste aux conjurés.

Suétone affirme qu'Auguste songea par deux fois à se démettre de l'empire, et que, la seconde fois, il exposa dans une réunion de magistrats et de sénateurs un projet bientôt abandonné d'ailleurs, après réflexion. Cette indication un peu vague est amplifiée en quarante chapitres par Dion Cassius, qui suppose entre Auguste, Agrippa et Mécène un entretien où Agrippa plaide, avec une chaleur inattendue, la cause de la république. Montesquieu se contente d'écrire : « On a mis en question si Auguste avait véritablement le dessein de se démettre de l'empire. Mais qui ne voit que, s'il l'eût voulu, il était impossible qu'il n'y eût réussi? Ce qui fait voir que c'était un jeu, c'est qu'il demanda tous les dix ans qu'on le soulageât de ce poids, et qu'il le porta toujours. C'étaient de petites finesses pour se faire encore donner ce qu'il ne croyait pas avoir assez acquis. » Cette comédie est digne d'un Machiavel romain ; mais l'Auguste de Corneille n'a rien d'un Machiavel : il est

grave et sincère. Voilà l'œuvre propre du poète : Sénèque ne lui donnait rien ici ; Dion Cassius, au contraire, lui offrait ses harangues diffuses, dont il a pris l'essentiel en élaguant impitoyablement tout le superflu, en supposant comme interlocuteurs à Auguste Cinna et Maxime, en donnant à ces abstractions la précision et la force dramatique qui leur manquaient. Corneille est le premier qui ait su peindre les grandes idées avec netteté et vérité. La politique ne fait pas la moindre beauté de *Cinna;* elle était alors en faveur, et ces conversations, ces dissertations qui nous semblent un peu languissantes, passionnaient les contemporains de Richelieu.

Une grande partie du monologue d'Auguste au quatrième acte est empruntée au récit de Sénèque, qu'on dirait découpé d'avance en scènes toutes faites ; mais chez Sénèque ce monologue, si poignant chez Corneille, est plus froid, parce qu'il est précédé d'une brève introduction, qui ne suffit pas à le préparer. Pour que nous soyons émus, il faut que nous ayons prévu dès longtemps ce conflit de passions contraires, et que nous en attendions l'issue avec impatience. On a déjà vu dans quel esprit Corneille avait modifié la scène d'Auguste et de Livie, et opposé à la clémence intéressée qu'elle lui conseille la clémence héroïque et spontanée qui triomphera au cinquième acte. Corneille a-t-il eu tort de hasarder ce cinquième acte sous l'autorité du seul Sénèque ? Il était moins téméraire peut-être qu'on ne croit : cette renommée de fondateur d'empire, tour à tour maudit comme un tyran hypocrite et béni comme le sauveur de Rome et le protecteur des lettres, a passé par bien des vicissitudes.

L'Auguste de l'histoire ne ressemble guère à l'Auguste déjà idéalisé de la légende impériale, et celui de la légende est encore inférieur à l'Auguste moderne, chrétien, pour ainsi dire, qu'a conçu le XVIIe siècle et qu'a immortalisé Corneille.

Si quelque chose manque à la figure, d'ailleurs curieuse, de l'Auguste historique, c'est assurément la majesté. Il a voulu être simple et n'y a réussi qu'à moitié : car la simplicité affectée n'est qu'une des formes de l'ostentation. C'est bien à tort que Corneille nous peint « l'empereur » assis sur son « trône », « au milieu de sa gloire ». Le spectacle pompeux de la royauté française, des cérémonies solennelles et des fêtes éclatantes qui annoncent déjà Louis XIV, a causé son erreur. Sans cour, sans faste, dans une maison modeste, où sa femme lui tisse elle-même ses habits, Auguste vit en simple bourgeois.

Mais qu'on ne se hâte pas de transformer en président de république américain ce maître du monde qui pêche à la ligne. Sous cette bonhomie, on devine bientôt la finesse cauteleuse du diplomate; sous cette bénignité doucereuse, l'implacable volonté de l'ancien dictateur. Qu'importent les apparences trompeuses, s'il possède la réalité du pouvoir; si le sénat, comblé par lui de flatteries et d'argent, se laisse arracher l'un après l'autre les derniers lambeaux de l'autorité publique; si le peuple, entretenu par le maître avec une générosité qui n'exclut pas l'économie, n'a qu'une crainte, celle de manquer de maître un jour! Calomnions-nous Auguste? Gardons-nous trop présent le souvenir du jugement sévère porté par Montesquieu sur ce « rusé tyran » qui conduit doucement les Romains à la servitude? Mais un historien moderne peu suspect de sévérité exagérée, M. Duruy, n'appelle-t-il pas Auguste « le grand trompeur..., cruel de sang-froid, clément par calcul, assassin de Cicéron et sauveur de Cinna, tartufe de piété sans religion, hypocrite de vertu, avec des vices » ?

Comment donc ce personnage si peu fait pour l'admiration a-t-il pu devenir admirable? La postérité a-t-elle été désarmée, ou plutôt dupée par les ruses du politique et les attitudes étudiées du grand comédien? Oubliant qu'Auguste a été le persécuteur de la liberté d'écrire, n'a-t-elle voulu voir en lui que le protecteur, un peu intéressé, des lettres et des arts? Soyons plus justes envers un homme dont le naturel semble avoir été particulièrement ondoyant et divers. Dans cette peinture d'Octave qui se sent devenir Auguste, Corneille peint en raccourci deux phases très différentes d'une même histoire. L'unité de temps l'a contraint à brusquer plus d'une transition et à négliger plus d'une nuance; mais enfin ce caractère et cette époque ont présenté ce double aspect, et le drame n'est point si contraire à l'histoire.

A l'heure où Corneille l'a saisi, Auguste est à l'un de ces tournants de la vie d'où le passé, voilé d'un brouillard complaisant, se distingue à peine. Comme le point de vue a changé, tout se transfigure; le premier empereur romain ne voit plus les choses des mêmes yeux que le triumvir. Il a donc pu se tromper lui-même en trompant les autres. Qui serait assez habile, par exemple, pour faire la part de l'illusion et de la rouerie dans cette apologie personnelle connue sous le nom de testament d'Auguste, et que M. Georges Perrot a restituée à Ancyre? C'est jusque-là qu'il faut remonter pour découvrir

les origines de la légende impériale; et c'est l'empereur lui-même qui en jette les premiers fondements; c'est lui qui, déguisé, fardé, méconnaissable, se présente à l'histoire étonnée. Lui, un usurpateur, un despote aux sanglants caprices! Qu'on le juge mal! Appelé par le vœu unanime de ses concitoyens à éteindre les guerres civiles et à délivrer la république opprimée par une faction, légalement confirmé par le sénat dans le pouvoir qu'il a pris pour le bien de tous, il s'est borné à venger sur quelques scélérats le meurtre de son père, et a pardonné au plus grand nombre.

Ainsi Octave s'efface dans une pénombre discrète; Auguste seul demeure en pleine lumière, et c'est Auguste seul que Sénèque a voulu voir. De là une certaine confusion dans les jugements des historiens qui ont suivi : Suétone et Tacite rapportent indifféremment le bien et le mal qu'on a dit de l'empereur et de l'empire, bien que Suétone incline vers l'indulgence et Tacite vers la sévérité. Le triumvirat n'est pas assez loin pour qu'on ait tout oublié; mais il l'est assez pour que l'œuvre de transfiguration et d'apothéose soit en voie de s'accomplir. Au reste, les circonstances s'y prêtaient à merveille; car les meilleurs avocats d'Auguste près de la postérité, ce furent ses successeurs. Ils trouvèrent moyen de le faire regretter, et la comparaison suffit à le grandir.

Il serait facile de suivre à travers l'histoire le courant d'opinion favorable à Auguste. En lui les lettrés de la Renaissance saluent le représentant de la civilisation romaine. Les contemporains de Corneille voient en lui le monarque par excellence; Balzac dit qu'Auguste fut « naturellement bon et vertueux » ; Saint-Evremond veut oublier des « commencements funestes », pour n'en considérer que la suite glorieuse :

Auguste voulut gouverner par la raison un peuple assujetti par la force, et, dégoûté d'une violence où l'avait peut-être obligé la nécessité de ses affaires, il sut établir une heureuse sujétion, plus éloignée de la servitude que de l'ancienne liberté... Le bien de l'Etat était toujours sa première pensée... Je vois des injures oubliées ; je le vois si hardi dans sa clémence qu'il ose pardonner une conspiration toute prête à s'exécuter. Il rendit le monde heureux, et il fut heureux dans le monde.

Voilà l'Auguste apaisé, presque attendri, que l'on concevait au XVIIe siècle et que Corneille a peint. Mais il n'est pas un personnage de pure fantaisie. C'est Auguste tel qu'il devrait être, soit; mais c'est aussi Auguste tel qu'il put être, quand il ne fut plus Octave. Avec un sûr instinct des nécessités drama-

tiques, le poète préfère à l'Auguste historique, qui nous eût troublés et refroidis, l'Auguste héroïque, qu'il admire et qu'il nous fait admirer. A mesure qu'il le considère, toutes les imperfections, toutes les taches disparaissent; seule, la clémence du maître du monde reste en relief. C'est l'essence même du drame d'exagérer le côté unique d'un caractère et de ne voir que la vertu dominante.

Plus tard, l'histoire a repris ses droits, et le XVIIIe siècle n'a pas vu Auguste des mêmes yeux que le XVIIe. J.-J. Rousseau le donne même comme un exemple des funestes effets de l'ambition, et Montesquieu s'attarde à nous énumérer toutes les petites hypocrisies du personnage. Ce portrait d'Auguste en déshabillé manque de grandeur, sinon de vérité; la vérité supérieure, c'est Corneille qui l'a devinée. Telle est la puissance du génie créateur, que le Machiavel couronné peint par Montesquieu éveille notre surprise, presque notre défiance; l'Auguste réel ne nous paraît plus vraisemblable, tant notre imagination est hantée par l'image d'un autre Auguste, le seul qui vive désormais dans la mémoire des hommes.

IX

Part des souvenirs contemporains.

Est-ce à dire qu'il ne faille point faire dans *Cinna* la part des idées contemporaines? Nous croyons, au contraire, qu'il la faut faire très large. M. Éd. Fournier a même soutenu, non sans vraisemblance, que le choix du sujet avait été dicté à Corneille par des événements dont le poète fut le témoin attristé. En 1639, l'année où Corneille à Rouen écrivait *Cinna*, la Normandie avait été désolée par l'insurrection sanglante des Va-Nu-Pieds. Irritée de mesures financières iniques, affolée par de faux bruits, secrètement excitée par les agents de l'Angleterre et de l'Espagne, la populace avait pillé et brûlé les maisons des agents du fisc. Richelieu envoya contre les Va-Nu-Pieds le colonel Gassion, qui les extermina dans Avranches; à Rouen, le chancelier Séguier vint compléter l'œuvre de Gassion, interdit le Parlement, frappa la ville d'une énorme contribution de guerre, jugea sommairement les accusés, qui furent condamnés à la roue, au gibet, au bannissement perpétuel. Corneille, avocat au siège de l'amirauté, avait sa place au Parlement. Ce pays-

qu'on rançonnait, qu'on couvrait de gibets et de roues, c'était le sien. Quoi d'étonnant à ce qu'un cri de patriotique douleur lui ait échappé, à ce qu'en face de l'implacable répression il ait fait appel à la clémence méconnue? Le contraire seul pourrait sembler étrange. Il est vrai que Corneille ne fut jamais un homme politique, et que plus tard, en 1649, nommé procureur général des États de Normandie, en remplacement d'un magistrat frondeur, il ne joua qu'un rôle effacé. Mais autre chose est d'intervenir dans la politique active, autre chose d'être le témoin ému de ses péripéties, et de s'en souvenir malgré soi. Si grand que soit un poète, la réalité qui l'enveloppe de tous côtés s'impose à lui; son génie la façonne à son gré, mais il ne saurait l'ignorer, non plus que la copier servilement. Elle est la matière encore informe d'où surgit sa création idéale. Veut-on soutenir que Corneille a prétendu donner une leçon à Richelieu et faire une allusion directe à la révolte de Rouen? L'assertion est douteuse. Mais se borne-t-on à croire que Corneille n'a pu tout à fait oublier des faits dont il devait être particulièrement touché? On a raison dans cette mesure.

Le maréchal de Grammont appelait *Cinna* « le bréviaire des rois ». Bien d'autres que les rois se passionnaient pour les grands intérêts de la politique. En lisant *Cinna*, il ne faut pas oublier ce que cette politique avait de vivant pour les combattants de la Marfée, les héros futurs de la Fronde. En attendant qu'on se batte, on conspire. L'histoire intérieure du règne de Louis XIII n'est guère que l'histoire de ces innombrables conspirations, nées souvent, comme celle de Cinna et d'Émilie, dans la maison même et jusque dans la famille du prince. Presque toutes sont antérieures à *Cinna*. Corneille avait vu de près ce monde de conspirateurs frivoles et versatiles, ces déclamateurs qui parlent toujours du bien public et songent toujours à leur intérêt particulier. Il avait vu ces grands complots, qui menaçaient de bouleverser tout l'État, s'en aller soudain en fumée, et les conjurés les plus farouches se contenter d'un pardon hautain. A côté de ces brouillons qui finissent en courtisans et souvent rivalisent de servilité, il avait vu les perfides et les traîtres, qu'il a personnifiés dans Maxime et Euphorbe, et qui n'étaient pas rares au temps des Puylaurens, pas plus que les Cinna au temps du faible Gaston d'Orléans. En peignant « ces gens incertains qui, selon le mot de la Rochefoucauld, s'offrent toujours au commencement des partis et qui les trahissent ou les abandonnent d'ordinaire selon leurs craintes ou leurs intérêts », il est

d'accord avec l'histoire, et ce mélange du comique et de l'héroïque, si fréquent en ces temps troublés, est un trait de vérité de plus.

Tout n'est pas avili, en effet, dans cette société ardente et jeune où Condé, la Rochefoucauld, Retz, attendent leur heure. Il y faut faire la part des lâchetés et des fiers dévouements, des ambitions misérables et des mouvements spontanés de l'âme. Tel qui semblait incapable d'une résolution virile se ressaisit tout à coup à l'heure du danger, et s'élève au-dessus de lui-même. Voyez Cinna : il n'est pas toujours un soupirant vulgaire ni un vulgaire déclamateur : ce chevalier, que soutient dans ses défaillances la religion du point d'honneur et de la parole donnée, est décidé à se tuer quand il aura accompli son serment. Et ce n'est pas une phrase de rhéteur : car il sait, quand il le faut, affronter la mort et défier en face Auguste menaçant. Ainsi l'amant de Mme de Longueville, le brillant mais trop hésitant la Rochefoucauld, saura payer de sa personne, à l'occasion, et ne reculera devant aucun obstacle; mais, laissé seul, il ne se décidera que par des considérations chevaleresques; il entreprendra la guerre à contre-cœur, mais il la soutiendra jusqu'au bout, pour plaire à celle qu'il aime : « Le duc de la Rochefoucauld ne pouvait pas témoigner ouvertement sa répugnance pour cette guerre : il était obligé de suivre les sentiments de Mme de Longueville, et ce qu'il pouvait faire alors était d'essayer de lui faire désirer la paix [1]. »

Qui donc, en 1626, entraîne le vieil Ornano à se faire le chef de la « conspiration des femmes » ? C'est la princesse de Condé. Qui donc séduit le jeune comte de Chalais et, en dépit de ses répugnances, le contraint à jouer le rôle d'un conspirateur éternel ? C'est Mme de Chevreuse. L'Émilie de Corneille n'a pas l'humeur galante de Mme de Chevreuse; mais pour l'énergie elle ne lui est point inférieure. Elle est bien de ce temps où l'on voit « les femmes à peu près seules mener la guerre civile, gouverner, intriguer, combattre, les hommes traînés derrière, menés, dirigés, en seconde ou en troisième ligne [2] ». Fontenai-Mareuil observe que dans les autres pays « les femmes sont plus *particulières* et ne prennent pas tant de connaissance des affaires publiques comme en France ». C'est l'observation que devait faire plus tard à Mazarin don Francisco de Mellos, non

1. La Rochefoucauld, *Mémoires*.
2. Michelet, *Histoire de France*, XII.

sans ironie; mais il avait vu les femmes de la Fronde, que Corneille avait seulement devinées et à qui de vaillants soldats pouvaient envoyer sans honte les clefs de leurs places.

Ne nous étonnons pas que ce mélange de galanterie souvent fade et de cruauté inconsciente soit l'un des traits distinctifs de *Cinna*. Surtout admirons avec quel art supérieur Corneille a su tracer de la femme du XVIIe siècle, en même temps que de la femme romaine, un portrait à la fois idéal et réel. Pour les ressources de l'esprit, pour la force inflexible de la volonté, son Émilie n'est au-dessus d'aucune de ses contemporaines; elle est au-dessus de presque toutes par l'élévation du but, par la pureté de l'inspiration, surtout par la hauteur de la vertu. C'est une héroïne vraiment romaine et française, mais avant tout vraiment cornélienne.

Nous avons montré déjà dans Émilie l'héroïne de roman, qui parle trop le langage de l'hôtel de Rambouillet; dans Cinna l'amant heureux, facilement héroïque; dans Maxime l'amant malheureux, inévitablement ridicule. Le style s'en ressent : ce style, semé de traits éclatants, d'antithèses, de subtilités, un peu emphatique dans les discours, un peu abstrait dans les dissertations, si familières aux contemporains, tient à la fois de Lucain et de Balzac, de Sénèque et de d'Urfé. Qu'il est loin du Brutus romain, ce Cinna, que désespère une « inhumaine » ! Mais quoi ! sur le théâtre du XVIIe siècle il portait la fraise et le haut-de-chausses. D'ailleurs, Brutus, sans amour, ne paraît pas assez honnête homme à Balzac. Sans Émilie, Cinna n'eût été qu'un barbare; avec Émilie, il ne tient qu'à lui d'être un héros. L'amour le transfigure et le justifie.

De là, sans doute, une morale équivoque; mais cette morale est encore un fruit naturel du temps où vit Corneille. Un temps aussi indifférent aux proscriptions politiques devait comprendre et excuser, sans peine, Auguste; mais aussi, un temps aussi complaisant pour les conspirateurs devait condamner mollement l'entreprise de Cinna. La vie du cardinal n'était-elle pas menacée tous les jours par des conspirateurs moins scrupuleux? Après la conjuration d'Amiens, que l'indécision de Gaston d'Orléans fit seule avorter, la Rochefoucauld, qui avait refusé d'en être, par répugnance pour un meurtre, même politique, s'étonne pourtant que les conjurés aient laissé échapper une occasion aussi propice. Que de meurtres alors dont la raison d'État est la cause ou plutôt le prétexte! Louis XIII n'avait-il pas reçu le surnom de Juste pour avoir fait tuer Concini sans jugement?

Cette confusion du bien et du mal, elle était partout autour de lui; ces maximes tour à tour à l'usage des tyrans et des régicides, elles étaient devenues de véritables lieux communs, dont retentissaient la place publique et les salons aussi bien que le théâtre.

Elle aussi, la politique de Corneille, si l'on peut dire qu'il ait une politique, est fondée sur la raison d'État, mais sur la raison d'État comprise dans le sens de la clémence et de la paix. Gardons-nous de lui attribuer des vues trop précises et un système de gouvernement bien arrêté; la contradiction, trop visible, entre les maximes républicaines d'Émilie et la morale tyrannique de Livie nous donnerait bientôt un démenti. En face de conspirateurs incorrigibles et d'un ministre implacable, il semble dire aux uns : « Sachez obéir! » et à l'autre : « Osez enfin pardonner! » Les conspirateurs ne se plièrent pas à l'obéissance, et le ministre repoussa cette arme de la clémence qu'on lui montrait victorieuse entre les mains d'Auguste. Mais qu'importe! Qu'importerait même que Corneille, en écrivant *Cinna,* n'eût point pensé à Richelieu et que la part des événements contemporains y fût impossible à faire! Ce n'est point par les souvenirs passagers de la politique que la tragédie cornélienne est immortelle; c'est par ce qu'elle a de durable et d'humain, ou plutôt c'est par l'étroite association des grands intérêts de la politique et de l'histoire avec l'intérêt, plus élevé encore, qui prend sa source dans le développement des passions généreuses, dans le spectacle de l'âme humaine triomphant d'elle-même : « *Cinna* nous appartient, dit Geoffroy; c'est un genre de tragédie qu'on peut appeler nationale, et dont les Grecs n'offrent aucun modèle. »

BIBLIOGRAPHIE DE CINNA

TEXTES

Cinna. — Éd. Félix Hémon ; Delagrave, in-12 t. II du Corneille en 4 volumes.
— Éd. Léon Robert ; Garnier, 1880, in-12.

LIVRES

DESJARDINS. — *Le Grand Corneille historien ;* Didier.
DESPOIS. — *Les Lettres et la liberté;* Charpentier, in-12.
DURUY. — *Histoire des Romains.*
GEOFFROY. — *Cours de littérature dramatique*, t. Ier.
MARTY-LAVEAUX. — *Notice en tête de Cinna ;* éd. des Grands Écrivains, t. III ; Hachette, in-8o.
MERLET. — *Les Classiques français ;* Hachette, in-12.
MONTESQUIEU. — *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains ;* XIII.
SAINT-EVREMOND. — *Dissertations sur l'*Alexandre *de Racine. — Lettre à la duchesse de Mazarin. — Réflexions sur les divers génies du peuple romain. — D'Auguste, de son gouvernement et de son génie.*

JUGEMENTS

I

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris et vous ne l'avez point brisée en la remuant. Ce n'est point une Rome de Cassiodore, et aussi déchirée qu'elle l'était au siècle de Théodoric ; c'est une Rome de Tite Live, et aussi pompeuse qu'elle l'était au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté, et il se voit bien quelques passables traducteurs de ses paroles et de ses locutions, mais vous êtes le vrai et fidèle interprète de son esprit et de son courage. Je dis plus, Monsieur, vous êtes son pédagogue, et l'avertissez de la bienséance quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement ou d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la rebâtissez de marbre ; quand vous trouvez du vide, vous l'emplissez d'un chef-d'œuvre ; et je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle. La femme d'Horace et la maîtresse de Cinna, qui sont vos deux véritables enfantements et les deux pures créatures de votre esprit, ne sont-elles pas aussi les principaux ornements de vos deux poèmes ? Et qu'est-ce que la sainte antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le sexe faible, qui soit comparable à ces nouvelles héroïnes que vous avez mises au monde, à ces Romaines de votre façon ? Je ne m'ennuie point depuis quinze jours de considérer celle que j'ai reçue la dernière. Je l'ai fait admirer à tous les habiles de notre province : nos orateurs et nos poètes en disent merveilles ; mais un docteur de mes voisins, qui se met d'ordinaire sur le haut style, en parle certes d'une étrange sorte ; et il n'y a point de mal que vous sachiez jusqu'où vous avez porté son esprit. Il se contentait le premier jour de dire que votre Émilie était la rivale de Caton et de Brutus dans la passion de la liberté. A cette heure il va bien plus loin : tantôt il la nomme la pos-

sédée du démon de la république, et quelquefois la belle, la raisonnable, la sainte et l'adorable furie.

Balzac, *Lettre à Corneille,* 17 janvier 1643.

II

Laissez-le s'élever par la composition : il n'est pas au-dessous d'Auguste, de Pompée, de Nicomède, d'Héraclius ; il est roi, et un grand roi ; il est politique ; il est philosophe ; il entreprend de faire parler des héros, de les faire agir ; il peint les Romains : ils sont plus grands et plus Romains dans ses vers que dans leur histoire.

La Bruyère, *des Jugements*, 50

LETTRE

Corneille remercie son ami Rotrou, qui, dans son drame de *Saint-Genest,* par un touchant anachronisme, a rendu hommage à la peinture sans pareille de l'esprit romain par l'auteur de *Cinna* et de *Pompée.* A ses remerciements il mêle ses félicitations chaleureuses.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

Étudier la tragédie de *Cinna* en la rapprochant du traité de Sénèque *de Clementia.*

(Leçon d'agrégation, 1854 et 1860.)

II

Étudier le caractère d'Auguste dans Tacite, au commencement des *Annales,* dans Corneille et dans Montesquieu.

(Leçon d'agrégation, 1863.)

III

Étudier le caractère d'Émilie dans *Cinna.* Voir ce qu'il y a de vrai et de faux dans cette conception.

(Id., 1873, 1876.)

IV

De la langue poétique dans *Cinna* et dans *Pompée.*

(Id., 1875.)

V

Idées politiques de Corneille d'après *Cinna* et *Sertorius.*

(Id., 1876.)

VI

Les monologues dans Corneille, d'après les monologues de *Cinna.*

(Id., 1879, 1886.)

VII

La vérité dramatique des caractères romains dans *Cinna* de Corneille et *Catilina* de Voltaire.

(Agrégation des lettres, 1886.)

VIII

Comparer au style de Voltaire dans *Cinna* le style de Voltaire dans *Rome sauvée*.

(Leçon d'agrégation, 1886.)

IX

Comparer les rôles d'Hermione dans *Andromaque* et d'Émilie dans *Cinna;* discuter à ce propos l'opinion, plusieurs fois exprimée, d'après laquelle le rôle d'Émilie est un des plus brillants hors-d'œuvre qui soient au théâtre, mais un hors-d'œuvre (Schlegel, *Lettres*).

(Paris. — Devoir de licence.)

X

Exposer dans quelle mesure il convient de dire que Corneille, dans la tragédie de *Cinna,* a violé la règle de l'unité de caractère et la règle de l'unité d'action.

(Aix. — Devoir de licence, décembre 1888.)

XI

Expliquer et apprécier ce passage d'une lettre de Balzac à Corneille : « Émilie et Pauline sont les deux plus pures créatures de votre esprit. »

(Aix. — Licence, juillet 1887.)

XII

Corneille, dans l'*Examen de Cinna,* opposant les pièces complexes aux pièces simples, dit que les premières « ont besoin

de plus d'esprit pour les imaginer et de plus d'art pour les conduire », et que les autres « demandent plus de force de vers, de raisonnement et de sentiment pour les soutenir ». Appliquer ce jugement à *Cinna*.

(Clermont. — DEVOIR DE LICENCE.)

XIII

De la vraisemblance dramatique dans *Cinna*.

(Douai. — DEVOIR DE LICENCE.)

XIV

Apprécier ce jugement de Napoléon : « La clémence proprement dite est une si pauvre vertu quand elle n'est point appuyée sur la politique, que celle d'Auguste ne me paraissait pas digne de terminer la tragédie de *Cinna*. Mais une fois un acteur (Monvel), en jouant devant moi, prononça le « Soyons, amis, « Cinna, » d'un ton si habile et si rusé, que je compris que cette action n'était que la feinte d'un tyran, et j'ai approuvé comme calcul ce qui me semblait puéril comme sentiment. »

(Grenoble. — DEVOIR DE LICENCE, avril 1880.)

XV

Le monologue de Charles-Quint, dans *Hernani*, comparé à celui d'Auguste dans *Cinna*.

(Lyon. — DEVOIR D'AGRÉGATION.)

XVI

Montrer que les caractères des principaux personnages de *Cinna* s'expliquent, non point seulement par l'histoire romaine, mais par l'histoire de France au temps de Richelieu.

(Rennes. — DEVOIR DE LICENCE.)

XVII

L'Auguste de Corneille. En quoi diffère-t-il de celui de Sénèque, déjà si différent de celui de l'histoire? Suivre, dans la

tragédie de *Cinna*, la transfiguration graduelle du personnage de l'empereur; en apprécier la beauté morale.

(Rennes. — Devoir de licence.)

XVIII

Discuter ce passage de la *Lettre à l'Académie :* « Il me paraît qu'on a donné aux Romains un discours trop fastueux. Ils pensaient hautement, mais ils parlaient avec modération... Il ne paraît point assez de proportion entre l'emphase avec laquelle Auguste parle dans la tragédie de *Cinna* et la modeste simplicité avec laquelle Suétone nous le dépeint dans tout le détail de ses mœurs. »

(Toulouse. — Licence ès lettres, novembre 1881. — Lyon. — Baccalauréat.

XIX

De l'usage que Corneille a fait de l'histoire, particulièrement dans *Cinna*.

(Toulouse. — Licence ès lettres, juillet 1886.)

XX

Voltaire, dans son *Commentaire sur Cinna,* fait observer qu'à la fin de l'acte II, l'intérêt change. Il ajoute : « Lorsque ainsi on s'intéresse tour à tour pour les parties contraires, on ne s'intéresse en effet pour personne. C'est ce qui fait que plusieurs gens de lettres regardent *Cinna* plutôt comme un bel ouvrage que comme une tragédie intéressante. » Discuter cette opinion.

(Toulouse. — Devoir de licence.)

XXI

Le théâtre de Corneille de 1636 à 1640. Donner l'analyse de quelques pièces et marquer l'influence qu'elles ont exercée sur l'art dramatique en France.

(Agrégation de l'enseignement spécial, 1878.)

XXII

Discuter et apprécier ce vers de Boileau :

Au *Cid* persécuté *Cinna* doit sa naissance.

(Aix. — BACCALAURÉAT.)

XXIII

Étudier *Cinna* au point de vue de la composition.

(Caen. — BACCALAURÉAT.)

XXIV

Quel est, dans *Cinna*, le principal personnage ? Est-ce Auguste, Émilie ou Cinna ? Des trois, lequel exprime les sentiments les plus dramatiques ?

(Dijon. — BACCALAURÉAT.)

XXV

En étudiant le second acte de *Cinna*, discuter ce jugement de Dryden sur les longs discours qui interrompent l'action dans le théâtre classique français : « Je ne nie pas que cela puisse convenir à l'humeur des Français. Nous qui sommes plus moroses, nous venons au théâtre pour être divertis ; eux qui sont d'un tempérament gai et léger, y viennent pour se rendre plus sérieux. »

XXVI

Qu'a entendu dire Saint-Évremond lorsque, dans une lettre à la duchesse de Mazarin, il écrit : « Émilie est plus Romaine que Cinna ? » Quelles lumières nous donne ce mot sur la façon dont on comprenait *Cinna* au XVIIe siècle ?

XXVII

Voltaire écrit à Duclos (25 décembre 1761) : « Je pense avec l'Académie que c'est à Auguste qu'on s'intéresse pendant les

deux derniers actes ; mais certainement dans les premiers Cinna et Émilie s'emparent de tout l'intérêt, et, dans la belle scène de Cinna et d'Émilie, où Auguste est rendu exécrable, tous les spectateurs deviennent autant de conjurés au récit des proscriptions. Il est donc évident que l'intérêt change dans cette pièce, et c'est probablement pour cette raison qu'elle occupe plus l'esprit qu'elle ne touche le cœur. » Que pensez-vous de cette opinion ?

XXVIII

Discuter ce jugement de W. Schlegel : « La grandeur d'âme d'Auguste est tellement équivoque qu'on peut la prendre pour la pusillanimité d'un vieux tyran. »

XXIX

Schlegel a-t-il pleinement raison d'écrire : « Cinna et Maxime sont deux scélérats dont le tardif repentir ne peut passer pour sincère ? »

Villefranche-de-Rouergue. — J. Bardoux impr.

POLYEUCTE[1]

1643.

I

Quelles sont les origines religieuses de « Polyeucte » ?

En tête de son *Polyeucte*, Corneille, toujours si empressé de faire connaître les sources où il a puisé, se défend avec vivacité d'avoir écrit « une aventure de roman ». Il eût cru profaner la sainteté de son sujet s'il l'avait embelli par des inventions nouvelles. Qu'a-t-il donc ajouté aux récits de Siméon Métaphraste, de Surius, de Mosander ? Rien ou presque rien : « le songe de Pauline, l'*amour de Sévère,* le baptême effectif de Polyeucte (qui, chez les hagiographes, ne reçoit que le baptême du sang), le sacrifice pour la victoire de l'empereur, la dignité de Félix (devenu gouverneur d'Arménie de simple commissaire impérial qu'il était), la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline. » L'amour de Sévère ! N'admire-t-on pas avec quelle modestie négligente ce mot significatif est jeté là, comme en passant, et semble perdu à dessein dans l'énumération des menus incidents qui sont de la façon de Corneille ? Serait-on si discret aujourd'hui, et s'appliquerait-on avec tant de conscience à dissimuler son mérite original ?

Corneille semble ignorer que le témoignage de Siméon Métaphraste, compilateur audacieux et crédule, n'a qu'une valeur équivoque. Un chartreux allemand du XVIe siècle, Laurent Surius, compléta et abrégea le récit peu exact et romanesque de Métaphraste. A son tour, Surius fut complété par Mosander, autre écrivain allemand du XVIe siècle, et c'est dans le supplément de Mosander que, de son propre aveu, Corneille a pris le sujet de *Polyeucte*. L'histoire ou la légende de saint Polyeucte a donc franchi trois degrés successifs avant d'arriver jusqu'à lui. Mais dans quelle mesure la légende s'y mêle-t-elle à l'his-

1. Pour plus de détails, voyez notre édition de *Polyeucte*, t. II du Corneille ; Delagrave.

toire? La plupart des historiens ecclésiastiques anciens se taisent sur ce martyre, dont on ignore la date précise, et qui en tout cas aurait eu lieu, non sous le règne de Trajan Dèce, mais sous celui de Valérien, auteur de l'édit contre les chrétiens dont il est si souvent parlé dans la pièce de Corneille. Il est probable que Métaphraste a eu sous les yeux un manuscrit grec du IVe siècle que M. Aubé a découvert à la Bibliothèque nationale, et qu'il l'a abrégé sur certains points, modifié sur d'autres, par exemple lorsqu'il n'a pas consenti à faire de Pauline une mère de famille.

En somme, que donnait l'histoire à Corneille? Presque rien. Qu'a-t-il créé? Presque tout. Dans les documents qu'analyse M. Aubé, Polyeucte et Néarque, Grecs d'origine, sont officiers dans la douzième légion, cantonnée depuis longtemps à Mélitène. Un édit impérial vient de condamner au supplice les chrétiens de l'armée qui refuseraient de sacrifier aux dieux. L'un des deux officiers grecs, Polyeucte, exalté par un songe où Dieu lui est apparu et l'a consacré comme un de ses élus, soutenu par Néarque, aux yeux de qui la foi sincère suffit, même sans le baptême, pour assurer le salut, déchire l'édit impérial, renverse les idoles qu'on portait au temple, reste insensible aux supplications de sa femme, de ses enfants, de son beau-père, est battu de verges, puis décapité, mais seul et sans entraîner Néarque dans sa perte. Qu'importent ces ressemblances, plus extérieures qu'intimes? Il suffit que Sévère paraisse, que Pauline l'aime, qu'au fond de l'âme de Polyeucte lui-même, trop impassible dans les *Actes des martyrs*, se livre un combat terrible entre deux passions qui s'excluent l'une l'autre, pour que Métaphraste, Surius, Mosander, tous les hagiographes et même tous les manuscrits de la Bibliothèque nationale soient oubliés. Sur un seul point nous serions tentés de regretter la version primitive : elle donne à Félix plus de dignité et de sensibilité, moins d'ambitieuse bassesse; ce n'est plus un courtisan prêt à tout sacrifier au désir de plaire, c'est un père vraiment touché, et qui nous touche. Mais Corneille avait ses raisons pour opposer cette figure vulgaire à la figure héroïque de Polyeucte transfiguré.

II

« Polyeucte » considéré au point de vue historique.

Il ne faut pas oublier que Corneille pouvait puiser à d'autres sources, et s'éclairer de textes plus anciens. A défaut de cet instinct historique, qui chez lui était si pénétrant, la lecture des historiens latins et des Pères de l'Église eût suffi à lui révéler le vrai caractère de ce conflit, plus politique au fond que religieux, qui mit aux prises le christianisme envahisseur et l'État romain. Suétone ne va-t-il pas jusqu'à glorifier Néron d'avoir inventé des supplices d'une férocité raffinée contre une race d'hommes si malfaisante! Tacite ne fait pas difficulté d'avouer que la persécution des chrétiens, sous ce même empereur, fut un prétexte pour détourner l'attention publique de l'incendie de Rome; mais il se garde de défendre ces innocents, coupables de bien d'autres crimes, entre autres du plus grand de tous, de la haine du genre humain. Il est vrai que l'horreur des supplices le révolte; mais, après tout, ces fauteurs d'une exécrable superstition n'avaient-ils pas tout mérité? Et pourtant Tacite constatait, non sans inquiétude, que le nombre de ces criminels s'augmentait de jour en jour. C'est ce que constatait aussi son ami Pline, gouverneur de Bithynie, si scrupuleux, si humain. Aussi hostile par principe aux chrétiens, il demandait à Trajan s'il fallait punir le nom lui-même de chrétien ou les crimes qui semblaient inséparables de ce nom; mais il s'étonnait de ne rencontrer nulle part aucun de ces crimes imaginaires, et il le disait ingénument. Et Trajan lui répondait, avec une modération relative, qu'il ne fallait pas rechercher les chrétiens, mais qu'il les fallait punir, s'ils étaient dénoncés et s'ils s'avouaient coupables. Tout au moins étaient-ils coupables, comme le remarquait Pline, d'un regrettable entêtement. Cela ne suffisait-il pas, et si Félix envoie Polyeucte à la mort, n'est-ce point pour le punir d'avoir montré un « cœur trop obstiné »?

Qu'étaient-ce que ces horreurs mystérieuses dont Pline cherchait en vain la confirmation et que la Stratonice de Corneille, fidèle personnification des haines aveugles de la foule, admet comme démontrées? L'imagination populaire se donnait libre cours : elle accusait les chrétiens, réunis dans leurs agapes, d'immoler, de dévorer même les enfants. En vain Ter-

tullien protestait, au nom du bon sens et de la justice. Aussi bien il aurait eu tort de trop se plaindre : car c'est précisément l'attrait du mystère qui attirait vers le culte nouveau tant d'âmes avides, lassées des réalités banales d'un culte vieilli; et le plaidoyer du même Tertullien n'est pas loin d'être un chant de victoire lorsqu'il célèbre la diffusion d'une religion née d'hier, qui remplit tout déjà, jusqu'au sénat, et ne laisse plus aux païens que leurs temples. « Plus vous nous moissonnez, s'écrie-t-il, plus notre nombre s'accroît : c'est une semence de chrétiens que le sang des martyrs. » Voilà l'enseignement par les faits que les chrétiens opposent aux vaines paroles des rhéteurs païens, et qui trouble Sévère même. A quoi bon les longs discours? Le vrai, le seul moyen de parler à la raison en touchant le cœur, c'est de mourir sans phrases pour ce qu'on croit la vérité.

Sévère n'est pas seulement un de ces témoins déjà émus, bientôt persuadés, qui, sans être chrétiens encore, attestent les progrès incessants du christianisme; la portée historique de ce rôle est plus haute. En lui sont personnifiées ces classes éclairées de la société romaine dont le scepticisme de la philosophie académique avait depuis longtemps glacé la foi, et qui maintenant, en face de ce duel à mort du paganisme et du christianisme, païens par tradition et par convenance, chrétiens par raison, par sentiment, par pitié, s'efforçaient de garder une neutralité impossible. En public, et pour imposer à la foule, ils offrent avec respect de l'encens aux divinités qui encombrent les temples; mais, dans l'intimité, ils se dédommagent par une raillerie :

Nous en avons beaucoup pour être de vrais dieux.

Mihi quidem sane multi videntur [1], avait déjà dit Cicéron. Le Timon de Lucien n'est pas plus respectueux des idoles que ne l'est Polyeucte.

Félix ne comprend-il pas mieux les intérêts de la religion dont il est le défenseur officiel! Il est trop certain qu'il songe aux siens avant tout. Mais ce fonctionnaire médiocre, ce préfet servile ne sent-il pas confusément le danger politique des témérités chrétiennes? N'est-ce pas « aux lois » qu'il abandonne Polyeucte? Ce sacrilège ne lui apparaît-il pas comme un « crime d'État » ? Et lorsque Pauline l'implore en faveur de son mari, ne lui répond-il pas : « Tous chrétiens sont rebelles? » Admirons, avec Corneille, la sublime rébellion de Po-

1. « Nous en avons un nombre respectable. » (*De Natura deorum.*)

lyeucte, mais avouons aussi qu'à un point de vue plus humain Félix a raison. Oui, les chrétiens étaient des rebelles, des « ennemis communs de l'État et des dieux », selon le mot de Stratonice; car s'attaquer à la religion, c'était s'attaquer à l'Etat, qui en était inséparable, et c'est sur les ruines de l'État romain que le christianisme a définitivement triomphé. En face du polythéisme, tolérant par indifférence, le monothéisme se dressait, intolérant et agressif, semblait-il, par chaleur de conviction. En ce même IIIe siècle où Polyeucte renversait les idoles, Alexandre Sévère mettait le Christ au rang de ses dieux domestiques entre Apollonius de Tyane et Orphée. Qu'importait un dieu de plus ou de moins dans ce Panthéon si hospitalier, déjà envahi par les divinités bizarres de l'Orient? Mais la seule pensée d'une telle promiscuité indignait les chrétiens : à toutes ces avances ils répondaient, comme répond Polyeucte :

> Je n'adore qu'un Dieu, maître de l'univers.

Voilà où était l'impiété, voilà où était le crime d'État, voilà ce qui fit d'un Trajan et d'un Marc-Aurèle des persécuteurs.

III

La tragédie chrétienne.

D'après une tradition généralement suivie, Corneille avait lu *Polyeucte* à l'hôtel de Rambouillet. « La pièce fut applaudie autant que le demandaient la bienséance et la grande réputation que l'auteur avait déjà; mais, quelques jours après, M. de Voiture vint trouver M. Corneille et prit des tours fort délicats pour lui dire que *Polyeucte* n'avait pas réussi comme il pensait, que surtout le christianisme avait extrêmement déplu. »

Comment le christianisme avait-il pu si fort déplaire à l'hôtel de Rambouillet, où les incrédules, les « libertins », comme on disait alors, ne dominaient pas? La sévère orthodoxie de quelques-uns était offensée de voir mêler la galanterie à la sainteté d'un sujet chrétien et d'entendre Stratonice proférer une infinité d'injures atroces contre le christianisme, comme si Corneille devait être rendu responsable des invectives que, trop fidèle à l'exactitude historique, il met dans la bouche d'une païenne aveuglée par la haine! Le fanatisme de Polyeucte, il est vrai, pouvait troubler les consciences timorées que toute

violence effraye. Toujours l'Église a condamné certains excès de zèle, certains emportements généreux que Néarque lui-même blâme d'abord en Polyeucte. Mais il est probable que les beaux esprits de l'hôtel de Rambouillet furent plus surpris encore que blessés d'une pareille lecture. De 1402 à 1548, en effet, les confrères de la Passion avaient en toute liberté fait représenter des mystères, dont le sujet, semé, d'ailleurs, d'épisodes profanes, était emprunté à l'Ancien et au Nouveau Testament. Mais l'arrêt du Parlement qui leur interdit les sujets sacrés fonda, pour ainsi dire, le théâtre moderne, et la tragédie sacrée se réfugia dans les collèges, où d'ordinaire elle était jouée sous la forme latine. D'ailleurs il semble bien qu'elle en soit sortie parfois et que l'arrêt du Parlement n'ait pas toujours été observé dans sa lettre. Sans parler des pièces bibliques, comme le *Saül* de du Ryer, on peut citer, avant *Polyeucte*, le *Martyre de saint Eustache* (1639), de Baro, ancien secrétaire d'Honoré d'Urfé. Mais ces exemples sont extrêmement rares. Au contraire, après *Polyeucte*, et comme si Corneille avait atteint du premier coup le but que s'était proposé du Ryer, « ramener la poésie à son ancienne institution », les *Saint Jacques*, les *Saint Jean-Baptiste*, les *Sainte Cécile*, les *Sainte Ursule*, pullulèrent. Les martyrs furent à la mode. A mesure qu'on approche de la fin du siècle, les tragédies chrétiennes se font plus rares. A plus forte raison se feront-elles rares au siècle de Voltaire. Et pourtant n'est-ce pas Voltaire qui a écrit la dernière des grandes tragédies chrétiennes, *Zaïre* (1732) ? Il est vrai qu'il s'excusait presque d'avoir imité Corneille en observant qu'à la peinture de l'héroïsme chrétien il avait pris soin, lui aussi, d'associer la peinture plus touchante de la passion humaine. Quoi qu'il en soit, on peut dire que, dès lors, le drame vraiment religieux a disparu, ou plutôt que, comme autrefois, il s'est réfugié dans les collèges.

IV

Comparaison du « Saint Genest » de Rotrou avec « Polyeucte ».

Parmi les tragédies chrétiennes que *Polyeucte* a inspirées, une seule mérite d'être tirée de la foule : c'est *le Véritable saint Genest* (1646) de Rotrou, ce rival généreux de Corneille, qui,

dans cette pièce même, par un touchant anachronisme, se plaît à célébrer les chefs-d'œuvre de son ami,

> Ces poèmes sans prix, où son illustre main
> D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain.

Bien des fois on a rapproché *Saint Genest* de *Polyeucte*, pour l'unique plaisir sans doute de faire une comparaison, car il y a loin de l'austérité presque janséniste qui triomphe dans *Polyeucte* à la fantaisie romanesque qui se joue dans *Saint Genest*, et l'on sait aujourd'hui que *Saint Genest* est imité, non seulement de l'*Adrien* du père Cellot, mais d'une pièce de Lope de Vega, *lo Fingido Verdadero*. Voltaire s'est pourtant donné la maligne satisfaction de louer Rotrou en plus d'un endroit aux dépens de Corneille.

Sans doute l'*Adrien* et le *Genest* de Rotrou, illuminés par la grâce, ne sont pas indignes de parler le langage enthousiaste de Polyeucte, et de conquérir

> Par un moment de mal l'éternité d'un bien.

La profession de foi d'Adrien, martyr chrétien dont Genest joue le rôle, rappelle celle de Polyeucte, avec moins de fermeté précise. Si les stances de Genest dans sa prison n'ont pas l'ampleur des stances de Polyeucte, elles sont peut-être pénétrées d'une mélancolie plus moderne. Mais que la situation est différente! Le combat qui se livre dans l'âme de Genest, ce païen farouche devenu chrétien fervent, n'est point le combat émouvant de l'amour humain contre l'amour divin, car Genest est seul, et n'a même pas près de lui, comme l'Adrien dont il joue le rôle, sa Nathalie, image effacée de Pauline, comme Anthime est l'image effacée de Néarque. Dès lors l'issue de la lutte se laisse trop prévoir, ou plutôt la lutte n'existe plus : en vain la comédienne Marcelle, une Stratonice animée de préjugés aussi aveugles, mais qui remplace les injures par des raisonnements, se fait, avec une chaleureuse âpreté, l'écho des objections dirigées par Celse contre le christianisme : on sait trop d'avance qu'elle sera vaincue. Entre la haine des persécuteurs et l'enthousiasme du néophyte on cherche, sans la trouver, l'indulgente philosophie d'un Sévère. En revanche, tout se précise et s'anime : c'est dans les coulisses d'un théâtre que nous sommes introduits; ce n'est pas un martyr quelconque, c'est le comédien Genest qui est le héros du drame, et sa profession, que le poète a soin de ne nous laisser jamais oublier, donne un relief

plus vivant à ses moindres paroles. De là un intérêt de curiosité, en même temps que d'admiration et de pitié. Le deuxième acte semble un composé de *Polyeucte* et de l'*Impromptu de Versailles*. Ce même Genest, qui donne des leçons de goût au décorateur et de sincérité à une actrice coquette, va, peu d'instants après, être frappé d'un coup de la grâce; une voix d'en haut va lui crier, alors qu'il jouera le rôle du martyr Adrien :

> Poursuis, Genest, ton personnage :
> Tu n'imiteras point en vain.

Pénétrés d'un profond sentiment religieux, les actes II et III s'achèvent pourtant par une double visite de la cour aux comédiens : du palais de Maximin ou de Dioclétien nous sommes transportés sur la scène de l'hôtel de Bourgogne, où les petits marquis, trop empressés autour des actrices, troublent l'ordre de la représentation. Quelle situation plus pathétique que celle du quatrième acte, alors que Genest, las de parler pour un autre, découvre ses vrais sentiments! Quelle plus ferme et plus fière déclaration d'une foi persécutée, qui brave en face ses persécuteurs!

> Je ne crains point la mort qui conduit à la vie.

Dioclétien s'irrite; les comédiens, dont Genest est l'unique soutien, se désespèrent; mais au milieu de leur terreur et de leurs larmes, voici que luit tout à coup un sourire. On les interroge : avec une « franchise ingénue » ils répondent : amoureuses et matamores, traîtres et pédants, touchants et risibles à la fois dans leur effarement, tous sont là, depuis l'acteur qui joue « parfois les rois et parfois les esclaves » jusqu'à celui qui, modestement, représente « les assistants ». Genest n'en est pas moins conduit au supplice; lui qui jouait autrefois les martyrs, il est martyr à son tour; mais de son sang versé d'autres martyrs surgiront. Lui-même, Dioclétien, est contraint d'avouer son impuissance :

> Je vois du sang d'un seul naître des légions.

S'il est vrai que *Polyeucte* et *Saint Genest* soient « les deux seules tragédies sacrées qui puissent passer, avec toutes les différences, pour des échantillons et des abrégés perfectionnés du genre des mystères », on ne comprend guère que Boileau ait écrit :

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont pas susceptibles.

V

La part des idées contemporaines dans le succès de « Polyeucte ». — La question de la grâce.

C'est l'alliance toute nouvelle de la passion mondaine et de la foi religieuse qui fut la principale cause contemporaine du succès de *Polyeucte*. Cette tragédie, où l'amour tient tant de place, mais qui se terminera par un martyre, s'ouvre par un débat sur la grâce, dont Néarque, ce docteur du christianisme persécuté, expose la pure doctrine. On sait que les questions relatives à la grâce étaient à l'ordre du jour. La grande querelle qui devait mettre aux prises jansénistes et jésuites et donner naissance aux *Provinciales* n'était pas encore commencée; mais l'apparition récente de l'*Augustinus* de Jansénius et la captivité de son disciple Saint-Cyran y avaient préludé; Rome s'apprêtait à condamner les cinq fameuses propositions. Il est évident que Corneille prenait intérêt à ces disputes théologiques, car, dans *Horace*, il avait déjà prêté à Sabine ce langage inattendu :

> Quand la faveur du ciel ouvre à demi ses bras,
> Qui ne s'en promet rien ne la mérite pas :
> Il empêche souvent qu'elle ne se déploie,
> Et, lorsqu'elle descend, son refus la renvoie.

Cette fois il donne de cette grâce mystérieuse, en un seul vers, la définition la plus nette :

> Elle est un don du ciel et non de la raison.

C'est même parce que la grâce est un don gratuit de Dieu et que nous n'avons pas besoin de la mériter pour l'obtenir que la conversion de Félix, discutable au point de vue dramatique et humain, ne l'est pas au point de vue religieux. Est-ce à dire pourtant que Sainte-Beuve ait raison d'écrire : « Il ne serait pas malaisé de soutenir cette thèse : Corneille est de Port-Royal par *Polyeucte*. » Le pénétrant critique a été, ce nous semble, égaré par l'ambition de tout ramener à ses chers jansénistes, de tout expliquer par les événements petits ou grands dont Port-Royal a été le théâtre. Élève des jésuites, Corneille resta toujours leur ami, et ils restèrent les amis de Corneille, tandis que les jansénistes, peu favorables en général au développe-

ment de la poésie dramatique, ne prirent pas toujours soin de le ménager : Nicole ne l'épargne pas dans son *Traité de la comédie*. Autre chose est de s'intéresser à une question qui passionne les esprits et d'en tirer un élément d'intérêt actuel, autre chose de prendre parti dans la querelle. Il y a plus : longtemps après, en 1659, quand, après une retraite de sept années, Corneille fut ramené au théâtre par Fouquet, au lendemain même des *Provinciales*, il prit parti ouvertement, et ce fut contre les jansénistes. Il tenait sans doute beaucoup à se prononcer, car c'est dans la bouche de Thésée qu'il met une réfutation des doctrines de la grâce « efficace », une apologie de la grâce « suffisante », que défendaient les jésuites. Cette seule citation[1] démentirait l'affirmation trop absolue de Sainte-Beuve.

VI

L'action. — Son unité.

La mise en scène de *Polyeucte*, telle qu'elle était réglée au XVIIe siècle, n'était pas fort compliquée : « Un palais à volonté, » c'était la seule indication qui fût donnée au décorateur. Tout se passe, en effet, dans le palais de Félix, dont la prison est une dépendance. Ainsi était sauvegardée l'unité de lieu, cette unité à laquelle Corneille avouait n'avoir pu réduire que trois de ses pièces, *Horace*, *Polyeucte* et *Pompée*. L'unité de temps n'est pas moins bien observée, grâce à la soudaineté de décision que le poète attribue à Polyeucte pour renverser les idoles, à Félix pour l'en punir. Ici encore ses personnages travaillent à l'heure. Quant à l'unité d'action, personne n'a jamais contesté que *Polyeucte* fût une des pièces les mieux composées de Corneille, peut-être la mieux composée de toutes. Dans le *Cid*, des scènes entières peuvent disparaître sans inconvénient; *Horace* est composé de deux actions, et, au moins en apparence, de deux pièces différentes; les premiers actes de *Cinna* laissent l'intérêt flottant entre les conjurés et Auguste. Ici, rien qu'on puisse retrancher, rien qui divise l'intérêt, très clair tout d'abord et graduellement accru. Le moindre détail est utile; tout se tient et se suit, tout court à la crise inévitable. La complication excessive de l'action, qu'on peut critiquer en certaines autres

1. On la trouvera dans notre étude sur *Œdipe*.

pièces de Corneille, ne nous gêne point en celle-ci ; sans être « faite de rien », comme quelques pièces de Racine, elle n'a rien d'embarrassé ni d'obscur. Corneille a d'autant plus de mérite à y avoir réalisé l'harmonie, que, cette fois, il s'attaquait à un sujet peu connu et était plus libre d'innover, comme il l'a trop fait plus tard dans *Héraclius*.

Il est vrai qu'un des ressorts principaux de cette action, le songe de Pauline, a paru inutile ou même maladroitement imaginé, surtout à ceux qui condamnent absolument ce moyen dramatique : « Les songes sont usés au théâtre, » écrit Grimm. On en a sans doute abusé ; est-ce une raison pour n'en user jamais ? Parce que le songe traditionnel est devenu l'accessoire banal de toute tragédie classique, faut-il oublier qu'au temps de Corneille ce ressort n'était encore ni faussé ni vieilli ? Au reste, les récits des anciens hagiographes mentionnent aussi un songe, mais envoyé par Dieu à Polyeucte pour le décider à affirmer ouvertement sa foi chrétienne. Ce songe, Corneille l'a transporté de Polyeucte à Pauline. Il jugeait sans doute que Polyeucte n'avait pas besoin d'être averti ni éclairé : n'a-t-il pas près de lui Néarque pour le conseiller et l'enflammer, et, au-dessus de lui, la grâce qui va descendre ? Pauline, au contraire, n'avait-elle pas besoin d'être soutenue à la veille de la terrible épreuve qu'elle va subir ? On objecte que, loin de la soutenir, ce songe ne sert qu'à la troubler, à l'irriter davantage contre les chrétiens, au moment même où son mari va faire profession de foi de christianisme. En quoi donc ce songe, envoyé, semble-t-il, par le démon, pourrait-il ajouter à l'effet d'une tragédie chrétienne et acheminer Pauline vers la conversion finale ? D'abord il importe peu « que l'ennemi du genre humain » l'ait envoyé ou non ; il suffit de croire, en se plaçant au point de vue religieux, où s'est placé Corneille, que Dieu peut intervenir et intervient en effet pour faire tourner ce songe au profit de Pauline et aussi de Polyeucte, car la vague terreur qu'elle en conçoit l'unit plus étroitement à son mari, précisément à l'heure où l'apparition imprévue de Sévère va réveiller en son cœur son ancien amour. Si le danger est dans la présence de Sévère, rien ne sera inutile de tout ce qui contribuera à affaiblir l'effet de cette présence en grandissant l'affection conjugale dans le cœur de Pauline. Assurément, le songe de *Polyeucte* n'a pas l'importance du songe d'*Athalie*, qui décide l'usurpatrice à interroger Joas, et par là précipite la crise ; il est beaucoup plus dramatique, en revanche, que le songe d'*Ho-*

race, où, dès le début de la pièce, le dénouement est annoncé, mais dont l'influence sur l'action est à peu près nulle.

Quel a été le but de Corneille ? C'est de rapprocher de plus en plus l'un de l'autre Polyeucte et Pauline, jusqu'à ce que leurs deux âmes, après bien des combats, se confondent dans le même amour épuré. Comment a-t-il atteint ce but? Par la création du caractère de Sévère, sans lequel la lutte de la passion et du devoir ou n'existerait pas, ou n'exciterait qu'un intérêt moindre. Les amants héroïques dont les figures sont au premier plan et se détachent en pleine lumière, ce ne sont donc pas Sévère et Pauline, puisque Sévère est sacrifié à la fin; ce sont Polyeucte et Pauline, puisqu'un *crescendo* d'héroïsme les élève tous deux, seuls, au-dessus des passions humaines. C'est à Polyeucte que Pauline sacrifie son amour; c'est pour sauver Polyeucte qu'elle descend à toutes les prières, non seulement près de Polyeucte lui-même, mais près de son père et de son ancien amant; c'est la mort de Polyeucte qui entraîne la conversion de sa femme; c'est Polyeucte qu'elle veut suivre dans la béatitude.

VII

Le caractère de Polyeucte. — En quoi il est humain et dramatique. — Polyeucte et Néarque. — Polyeucte et Pauline.

Cette idée qu'un martyr pouvait être un héros de tragédie n'était point facilement acceptée au XVIIe siècle, ni surtout au XVIIIe. Saint-Evremond est bien l'interprète des sentiments de la plupart des contemporains lorsqu'il écrit :

> L'esprit de notre religion est directement opposé à celui de la tragédie. L'humilité et la patience de nos saints sont trop contraires à la vertu des héros que demande le théâtre. Quel zèle, quelle force le ciel n'inspire-t-il pas à Néarque et à Polyeucte? et que ne font pas ces nouveaux chrétiens pour répondre à ces heureuses inspirations? L'amour et les charmes d'une jeune épouse chèrement aimée ne font aucune impression sur l'esprit de Polyeucte. La considération de la politique de Félix, comme moins touchante, fait moins d'effet. Insensible aux prières et aux menaces, Polyeucte a plus d'envie de mourir pour Dieu que les autres hommes n'en ont de vivre pour eux. Néanmoins, ce qui eût fait un beau sermon faisait une misérable tragédie, si les entretiens de Pauline et de Sévère, animés d'autres sentiments et d'autres passions, n'eussent conservé à l'auteur la réputation que les vertus chrétiennes de nos martyrs lui eussent ôtée [1].

1. *De la Tragédie ancienne et moderne*; 1672.

Il ne faut pas confondre le saint et le martyr. Élevé au-dessus de nos faiblesses et de nos combats, le saint se repose dans une tranquille perfection, qui serait médiocrement dramatique: mais le martyr doit acheter, pour ainsi dire, la sainteté, au prix de bien des épreuves. Or, Polyeucte n'est pas encore saint Polyeucte au moment où Corneille nous le présente : ce qui nous intéresse, c'est beaucoup moins la « victoire » que la lutte dont la victoire est précédée. Le saint nous laisserait froids: le martyr ne suffirait pas à nous émouvoir, s'il n'était que martyr; l'homme nous touche. Toute la question se réduit donc à savoir quelle part d'*humanité* contient l'âme de Polyeucte.

Ce serait mal comprendre une telle pièce qu'aller droit à la scène où Polyeucte cède à Sévère sa femme Pauline, « ainsi qu'un bénéfice », selon le mot railleur de Voltaire. S'expliquerait-on l'exaltation patriotique du jeune Horace, si le poète ne s'était attaché à nous montrer tout d'abord quelle idée, à la fois étroite et sublime, ce soldat fanatique se faisait du patriotisme? Encore le jeune Horace est-il fanatique de prime-saut, sans préparation suffisante, sans lutte assez prolongée, sans nuances. Au contraire, par quelle admirable gradation sommes-nous amenés à prévoir jusqu'où s'emportera le fanatisme de Polyeucte, et non seulement à en deviner, mais à en excuser d'avance les exagérations! Sans doute Polyeucte est dur, parfois cruel, envers Pauline; mais il ne l'est pas dès le début. Son caractère traverse deux phases qu'il faut se garder de confondre : dans la première, c'est l'homme qui nous apparait beaucoup plus que le martyr; dans la seconde, le martyr nous cache un peu l'homme; mais nous n'en sommes point surpris, car dans l'intervalle nous avons assisté à la scène de la prison, à ce combat suprême où l'homme s'est définitivement immolé.

Dans le premier acte, Polyeucte hésite entre la passion et la foi; dans le second acte, il se décide à faire son devoir; dans le troisième, il le fait; il y persiste dans le quatrième, et dans le cinquième il en est puni, ou plutôt récompensé par le martyre. Mais l'acte de la crise, l'acte vraiment dramatique et qui donne la clef de ce caractère, c'est le quatrième, où le sacrifice se consomme.

Pour mieux faire ressortir ces douloureuses incertitudes de Polyeucte, Corneille a pris soin, dès la première scène du premier acte, de l'opposer à Néarque, ce stoïcien du christianisme, qui enseigne et pratique le renoncement à toutes les affections

humaines. Chrétien de longue date, d'une foi plus apaisée, mais aussi plus ferme et plus inexorable, Néarque porte une main brutale sur les tendres scrupules de cette âme encore frémissante, qui ne voudrait se donner à Dieu qu'à demi. Propager la foi chrétienne, soit dans l'ombre, soit au grand jour des supplices, c'est l'unique souci de cet apôtre : tout est méprisable à ses yeux des pensées qui n'ont pas pour objet le ciel. Aussi, de quel œil de pitié considère-t-il ce disciple au cœur faible, qui se laisse attendrir par les pleurs d'une femme! Vienne la grâce pourtant, compagne du baptême, et le maître, à son tour, aura besoin d'être entraîné par le disciple, et la bouillante ardeur du néophyte étonnera le catéchiste plus froid, résolu à mourir, s'il le faut, mais désireux de ménager sa vie, parce qu'elle importe au triomphe de sa foi. Cette opposition de l'ancien et du nouveau chrétien n'est pas seulement d'une exactitude historique admirable, elle est aussi dramatique au suprême degré, car Néarque est là pour nous permettre de mesurer le chemin qu'a parcouru Polyeucte, et d'assister en quelque sorte à la progression de la grâce dans cette âme d'abord indécise, puis enflammée soudain.

La grâce pourtant suffit-elle à faire de Polyeucte un illuminé, désormais insensible à tout? Mais au moment même où, sortant du baptême, il va faire part à Néarque de son projet, il ne trouve pas d'éloges assez chaleureux pour glorifier les vertus de Pauline, si douces à son cœur « amoureux ». Plus tard, quand il n'a plus à dissimuler; quand, dans la prison, la visite de Pauline lui est annoncée, n'est-il pas saisi d'une émotion profonde? N'a-t-il point peur de voir couler ces belles larmes qui tant de fois déjà l'ont troublé? Ne sent-il pas le besoin d'invoquer contre « un si fort ennemi » le secours de Dieu et celui de Néarque, qui l'a précédé dans la mort? Ces stances du quatrième acte ne sont-elles qu'un beau morceau lyrique, et n'y entendons-nous point le bruit sourd de l'orage qui se déchaîne dans l'âme du martyr, plus homme encore qu'il ne croit? Dans la façon même dont il apostrophe les « délicieuses » voluptés du monde qu'il veut quitter, ne devine-t-on pas comme un regret involontaire? Il ne leur en voudrait pas tant si elles n'avaient plus de charme pour lui. Ce chant de combat s'achève, il est vrai, en chant de victoire; la tempête des passions humaines s'apaise, la grâce est la plus forte. Polyeucte le dit du moins, et toute la première partie de la scène qui suit le prouve. Armé contre Pauline, il n'a point

de peine à repousser ses arguments. Mais voici que Pauline, désespérant de le convaincre, essaye de le toucher; voici qu'après la raison elle fait parler le sentiment. Que devient alors la force invulnérable de Polyeucte? Il se tait, il soupire, il verse des larmes, il a besoin de faire effort pour se ressaisir lui-même, il laisse échapper cet aveu, où il apparaît tout entier, avec sa tendresse et sa foi :

Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.

Ainsi, le combat n'était pas terminé avec l'effusion lyrique des stances, comme le croyait Polyeucte; il recommence plus âpre, et le martyr, facilement vainqueur d'abord, est bien près ensuite d'être vaincu; il remporte pourtant la victoire, une victoire définitive, cette fois, mais obtenue à quel prix!

C'est alors seulement que se place la scène où il offre Pauline à Sévère. « Chrétien et martyr, dit M. Saint-Marc-Girardin, allant au ciel et ne regrettant pas la terre, Polyeucte cède sa femme sans lâcheté et sans ridicule, car il cède ce qu'il a, puisque dans Pauline l'honneur a vaincu l'amour, puisqu'elle a résisté à sa passion pour appartenir tout entière au devoir, c'est-à-dire à son mari... L'enthousiasme chrétien l'élève même au-dessus de la jalousie. Non qu'il efface en son âme la tendresse qu'il a pour sa femme : par un reste d'affection humaine que j'aime à retrouver dans le martyr, il veut le bonheur de Pauline. » Avouons-le pourtant : malgré tout, le sens humain proteste; quelque chose se révolte en nous, ou plutôt je ne sais quelle pudeur intime est froissée, quand Polyeucte traite avec cette brutale indifférence une femme si délicate, elle, jusqu'au bout et si touchante. Peut-être l'expression même de cette indifférence est-elle forcée à dessein; peut-être, au fond, Polyeucte est-il moins sûr de lui qu'il ne veut le paraître. Parfois il se trahit : « O ciel! » s'écrie-t-il, quand, pour la deuxième fois, il voit entrer Pauline désespérée; mais il reprend aussitôt son masque d'insensibilité, et Pauline n'obtient de lui que la plus sèche des réponses : « Vivez avec Sévère. » Il n'est point vrai pourtant que l'amour divin ait étouffé en lui l'amour humain; tous deux n'en font plus qu'un; il aime en Pauline la chrétienne future. Même, il n'est pas vrai qu'il la repousse pour la jeter de force dans les bras de Sévère : elle doit choisir entre Sévère et le monde, d'un côté, Polyeucte et le ciel de l'autre. Dans la dernière scène, où il paraît exalté par l'approche du

martyre, mais encore maître de lui, il présente à Pauline cette alternative en des termes bien remarquables :

> Je vous l'ai déjà dit, et vous le dis encore :
> Vivez avec Sévère, *ou* mourez avec moi.
> *Je ne méprise point vos pleurs ni votre foi ;*
> Mais, de quoi que pour vous *notre amour* m'entretienne,
> Je ne vous connais pas, si vous n'êtes chrétienne.

Est-ce là le langage d'un fanatique intraitable, dont l'âme est fermée à toute tendresse? Et l'homme qui affecte ailleurs tant d'impassibilité est-il bien celui qui, en sortant pour aller à la mort, jette à sa femme cet adieu ému :

> Chère Pauline, adieu ; conservez ma mémoire ?

Deux conclusions ressortent de cette analyse : d'abord il n'est pas vrai que Polyeucte atteigne sans effort au martyre, c'est-à-dire à la sainteté, car il est homme dans toute la première partie de la pièce ; puis, même après la crise du quatrième acte, qui le transfigure et déjà le sanctifie, il n'est pas vrai qu'il se repose dans une perfection impassible.

VIII

Le caractère de Sévère.

Humainement, sans doute, Sévère est mieux fait pour attirer et fixer notre sympathie, comme Curiace nous plaira toujours mieux qu'Horace. Horace et Polyeucte n'en restent pas moins les héros que Corneille propose à notre admiration. En thèse générale, d'ailleurs, on peut dire que ceux-là seuls dans le théâtre cornélien méritent le nom d'amants héroïques, qui, de plus en plus admirables, sont aussi de plus en plus aimés. Or, Sévère, spectateur impartial des événements, personnage moins actif que contemplateur et raisonneur, ajoute beaucoup par sa seule présence à l'intérêt de l'action, mais n'est pas le centre de cette action et ne la dirige pas ; en tous cas les incidents qui se succèdent, autour et un peu en dehors de lui, loin de le rapprocher de Pauline et du bonheur qu'il a rêvé, l'en éloignent sans cesse, et le dénouement le laisse sans espoir. On ne comprend donc point l'ironie des vers de Voltaire :

> De Polyeucte la belle âme
> Aurait faiblement attendri,

Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour ce païen, son favori,
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari[1].

C'est précisément le contraire que Corneille a voulu montrer. Mais Sévère est à la fois un amant chevaleresque et un philosophe; l'amant devait séduire le XVIIe siècle, le philosophe ne devait pas déplaire au XVIIIe. Ne rétablissait-on pas au théâtre et n'applaudissait-on pas avec transport ces vers hardis, supprimés dès 1664 par Corneille :

Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques
Pour contenir un peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir son pouvoir[2]?

Sévère fait antithèse à Polyeucte, et, par le voisinage d'une vertu plus douce, atténue, amortit, pour ainsi dire, les emportements d'une vertu qui pourrait sembler extrême. « C'est, dit l'auteur de *Port-Royal*, un caractère tout grand, tout désintéressé, tout chevaleresque en un sens, mais un rôle humain; c'est l'idéal humain de la pièce, dont le reste exprime l'idéal chrétien. » Personne n'a mieux apprécié que M. Saint-Marc-Girardin la grandeur réelle de ce caractère et cette sorte d'héroïsme de la délicatesse qui le distingue : « Sévère est l'amant honnête homme; il s'arrête avec respect devant l'obstacle que lui crée la vertu de Pauline. Il ne songe pas un seul instant à profiter pour son amour de la misérable politique de Félix. Sa générosité n'est pas seulement l'effet d'un noble caractère : il croit à la vertu et surtout à celle de Pauline, il croit à l'autorité du devoir que Pauline lui oppose. Entre eux il n'y a pas seulement un lien d'amour qui les rapproche, il y a un lien d'honneur qui les sépare. Aussi ils se quittent sans hésitation, tristes, émus, mais décidés et sacrifiant la passion à la loi, au lieu d'affaiblir ou d'incliner la loi devant la passion. » Celui que Pauline appelle « le grand Sévère » impose à tous, sauf à Félix, l'estime de sa vertu désintéressée. Lui-même, Polyeucte, ne fait jamais à son rival l'injure de se défier de lui; jamais il ne doute de sa délicatesse ni de sa générosité. Sévère tient à

1. Lettre à M. Falkener, en tête de *Zaïre*.
2. Acte IV, sc. 6.

lui prouver qu'il a raison : c'est à lui que Pauline ne craint pas de s'adresser pour sauver Polyeucte; c'est lui qui eût sauvé le mari de Pauline s'il eût été possible de le sauver.

Mais que cette figure aimable s'efface dès que l'austère figure de Polyeucte martyr se dresse en face d'elle! Tant que tous deux n'ont été que des hommes, notre admiration a pu flotter, incertaine, de l'un à l'autre; mais Sévère reste homme jusqu'au bout, tandis que Polyeucte rejette bien loin, sinon toute tendresse humaine, du moins toute expression banale de cette tendresse; Sévère souffre, mais reste un parfait chevalier, un héros galant et romanesque, à qui le langage de la galanterie et des romans est trop familier. Il est le témoin ému, mais un peu surpris, de tant d'événements terribles, de tant de coups de la grâce imprévus. Son âme — qu'on nous passe l'expression — reste à un étage au-dessous : il est le type même de l'honnête homme; Polyeucte est le type même du héros tragique et du héros chrétien.

IX

Le caractère de Pauline. — Aime-t-elle son mari?

Ce qui, malgré tant de qualités charmantes, fait l'infériorité dramatique du caractère de Sévère, c'est qu'il est pris entre les deux caractères héroïques de Polyeucte et de Pauline. Celle-ci, en effet, n'est pas seulement une femme, la plus exquise, avec Chimène, des femmes de Corneille, c'est aussi une prosélyte chrétienne, et l'art admirable du poète a su fondre ces deux éléments si divers dans une harmonie qu'il n'a pas souvent réalisée ailleurs. Le caractère de Pauline est un des caractères les plus nuancés, les plus vraiment féminins qu'ait peints Corneille.

Elle a, elle garde, même dans son impétuosité et dans son extraordinaire, des qualités de sens, d'intelligence, d'équilibre, qui en font une héroïne à part, romaine sans doute, mais à la fois bien française. Pauline n'est pas du tout passionnée dans le sens antique; l'amour comme elle peut le ressentir ne rentre pas dans ces maladies fatales, dans ces vengeances divines dont les Didon et les Phèdre sont atteintes. Elle n'a pas non plus la mélancolie moderne et la rêverie de pensée des Marguerite, des Ophélie. Pauline est précise, elle est sensée. Au fond, la raison règle et commande ce caractère si charmant, si solide et si sérieux, une raison capable de tout le devoir dévoué, de tous les sacrifices intrépides, de toutes les délicatesses mélangées, une raison

qui, même dans les extrémités, lui conserve une sobriété parfaite d'expression, une belle simplicité d'attitude. C'est assez comme en France : la tête dans la passion encore et dans les choses de cœur entre pour beaucoup [1].

Malheureusement, comme l'a fort bien dit M. Merlet, le signe de la tendresse chez nous paraît être je ne sais quoi d'égaré, d'éperdu. Toujours mesurée, Pauline n'a point paru vraiment passionnée aux uns; aux autres, elle l'a paru trop. Cette « sainte de l'honneur conjugal », qui n'est ni une prude ni une précieuse, qui se contente d'être une honnête femme, qui a plus de pureté et de sévérité que de naïveté et d'abandon, a paru bien froide aux admirateurs de la Zénobie, plus théâtrale, de Crébillon.

Qui donc a raison, de Mlle Clairon, qui voit dans l'âme de Pauline « deux amours réels existant ensemble, chose inouïe dans la nature », ou de Mme la dauphine, qui disait en sortant du théâtre : « Voilà une très honnête femme qui n'aime pas son mari [2] »? Si l'on en croit la première, l'âme de Pauline est partagée entre deux passions égales; si l'on en croit la seconde, une seule passion la tyrannise. La vérité, elle est entre ces deux opinions extrêmes. Oui, deux affections existent dans l'âme de Pauline, mais ces deux affections sont de nature très diverse; loin de se développer parallèlement, elles se combattent et s'excluent. Oui, Pauline, au début de la tragédie, a de l'amour pour Sévère et n'a que de l'estime pour Polyeucte; l'amant d'autrefois doit se contenter de l'estime à son tour; l'héroïsme du mari lui a reconquis le cœur de sa femme.

Aux deux premiers actes, le doute n'est pas possible : Pauline aime Sévère parce qu'elle l'admire : sa confidence à Stratonice le dit assez. Combien plus elle va l'admirer, c'est-à-dire l'aimer, quand elle va le voir reparaître vivant, victorieux, couvert de gloire, quand elle saura pleinement réalisé « le généreux espoir » qu'elle avait conçu de cette grande âme! De là ses hésitations quand Félix lui impose cette entrevue où sa vertu est sûre de vaincre, mais au prix de quels déchirements! De là ce trouble intérieur qu'elle ne dissimule même pas à Sévère. Mais de là aussi la fermeté de sa résolution; car, plus le péril est grand, plus elle tient à l'envisager en face, à faire régner en souveraine sa raison sur ses passions, à garder intacte sa « gloire »,

1. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. 6.
2. Lettre de Mme de Sévigné, 28 août 1680.

à guérir du mal qu'elle fait paraître au grand jour pour le mieux connaître et en mieux triompher.

Le troisième et le quatrième acte font la transition du premier au cinquième et expliquent la révolution qui s'opère dans l'âme de Pauline. On n'a pas assez remarqué le monologue qui ouvre le troisième acte. Pourtant l'importance des monologues est grande chez Corneille; ils donnent souvent la clef de bien des caractères : les personnages s'y livrent sur leurs propres sentiments à une sorte d'analyse psychologique. Or, quel état d'esprit nous révèle ce monologue? Pauline tremble que l'entrevue des deux rivaux ne dégénère en querelle; mais à qui songe-t-elle surtout? elle va nous le dire :

Que sert à mon époux d'être dans Mélitène,
Si contre lui Sévère arme l'aigle romaine,
Si mon père y commande et craint ce favori,
Et se repent déjà du choix de mon mari?

Et quand ce père, si bien jugé par elle, semble en effet se repentir du choix qu'il a fait; quand Polyeucte est déjà coupable, Pauline, qui a su avec tant de dignité contenir le flot des injures de Stratonice; Pauline, qui ne se berce pas d'illusions et sait que Polyeucte est chrétien « parce qu'il l'a voulu », laissera échapper ce cri :

Je l'ai de votre main, mon amour est sans crime...
Ne m'ôtez pas vos dons, ils sont chers à mes yeux,
Et m'ont assez coûté pour m'être précieux.

Est-ce le devoir seul qui lui arrache des plaintes si touchantes? L'image aimable de Sévère ne s'efface-t-elle pas déjà devant l'image de Polyeucte prisonnier? Ne commence-t-elle pas à sentir tout le prix qu'elle attache à cette existence qu'elle va disputer au bourreau? On peut l'affirmer : à mesure que le péril de Polyeucte grandit, grandit aussi l'amour de Pauline. Ce n'est point pour la forme qu'elle tente la démarche suprême de la prison; dans ses prières, dans ses reproches, elle met toute son âme. Il est vrai que, femme de tête autant que de cœur, Pauline raisonne et plaide d'abord; mais quand tous ses arguments ont échoué, quelle explosion de tendresse sincère!

Je ne te parle point de l'état déplorable
Où ta mort va laisser ta veuve inconsolable.

Non, elle ne plaide pas alors : c'est le cœur qui parle seul,

et Polyeucte le sent bien, car, pour la première fois, il est ébranlé. Non, elle ne ment pas lorsqu'elle dit que Polyeucte, en la quittant, la fait « mourir », pas plus qu'elle ne mentira tout à l'heure lorsqu'elle s'attachera aux pas du martyr et lui criera :

Je te suivrai partout, et mourrai si tu meurs.

Elle est vaincue, il est vrai, et sort désespérée, mais conquise ; les scènes qui suivent le prouvent jusqu'à l'évidence. Si elle n'avait voulu qu'accomplir son devoir d'honnête femme, est-ce qu'elle n'y avait pas pleinement satisfait ? Est-ce que désormais, pour parler comme l'auteur du *Cid*, quitte envers son devoir et quitte envers son mari, elle n'aurait pas le droit d'accepter sans remords le bonheur que ce mari même lui offre, lui impose, en l'unissant à Sévère ? Mais ce n'est plus le bonheur à ses yeux ; elle le fait comprendre à Sévère d'un seul mot, d'un de ces mots décisifs qui éclairent toute une situation :

Mon Polyeucte touche à son heure dernière.

Et c'est Sévère qu'elle supplie de lui conserver « ce qu'elle a de plus cher », et elle le lui demande au nom d'un amour dont elle n'a plus que le souvenir. « L'amour que *j'eus* pour vous ! » C'est que la lumière s'est faite pour elle : entre les tendres protestations de Sévère et les exhortations impératives de Polyeucte, son choix est fait ; son cœur s'est « donné », comme elle le dira plus tard à Polyeucte, dans cette admirable et dernière supplication :

Ne désespère pas une âme qui t'adore.

Et voilà les vers dont s'empare M. Guizot pour écrire que Corneille n'a jamais su peindre un sentiment mixte et composé de deux sentiments contraires sans se jeter tout à fait tantôt d'un côté, tantôt de l'autre ! « Quoique *Polyeucte*, ajoute-t-il, soit, avec le *Cid*, la pièce où Corneille a le plus habilement mêlé les diverses affections du cœur, on voit que dans le partage qu'il fait entre l'amour et le devoir, quand il s'adonne à peindre l'un de ces sentiments il ne peut s'empêcher de trop oublier l'autre [1]. » Mais il n'y a plus opposition et partage, il y a con-

1. *Corneille et son temps.*

ciliation, union, fusion intime des deux sentiments opposés. L'amour et le devoir ne se combattent plus; ils se prêtent un mutuel appui. Pauline ne se figure plus un bonheur où ne serait pas Polyeucte, où tous deux ne seraient pas heureux ou misérables ensemble :

> Un cœur à l'autre uni jamais ne se retire,
> Et pour l'en séparer il faut qu'on le déchire !

Ne serait-ce encore là qu'un rôle supérieurement joué, qu'une admirable attitude soutenue avec dignité jusqu'au bout? Il faut bien se rendre pourtant et reconnaître l'absolue sincérité de Pauline, quand elle reparaît illuminée par la grâce, prête au martyre. On l'a quelquefois comparée à cette princesse de Clèves dont Mme de la Fayette nous a tracé le portrait d'une main si légère; mais cette Pauline mûrie, au lendemain de la mort de M. de Clèves, aime Nemours plus que jamais; si elle se refuse à profiter de sa liberté, si elle écarte le bonheur qui se présente à elle, c'est par un dernier scrupule d'honneur conjugal. Pauline a plus que cette délicatesse dans le renoncement : elle s'attache d'une si forte étreinte à son mari vivant ou mort, qu'on ne conçoit plus rien qui les puisse séparer. Bien au-dessus des voluptés humaines, bien au-dessus de Sévère, son âme suit celle de son époux; un seul regret la tourmente, c'est de ne pouvoir jouir aussitôt de la félicité qu'il lui avait promise. Ainsi l'admiration éveille en elle l'amour, et l'amour la prépare à la foi.

X

Le caractère de Félix. — Comparaison avec Valens.

Prédestinée à la lumière, déjà chrétienne par la douceur et la pureté de sa vertu, Pauline est convertie par un coup de la grâce, sans que personne songe à s'en étonner, sauf ceux qui se placent à un point de vue purement humain pour juger une pièce religieuse, où ceux qui, avec Schlegel, oubliant la règle tyrannique des vingt-quatre heures, signalent l'absence de progression, la soudaineté avec laquelle se succèdent ces conversions miraculeuses. Mais le même Schlegel n'a-t-il pas plus raison d'écrire : « La catastrophe est amenée dans *Polyeucte* par un mauvais moyen à tous égards : ce Félix, dont la basse lâcheté fait tourner contre Polyeucte tous les efforts de son

rival pour le sauver, gâte toute la beauté du tableau »? Et, s'il en est ainsi, la Harpe et la plupart des critiques n'ont-ils pas raison aussi de penser qu'un tel homme est indigne de la grâce? Ce n'était point l'avis de Corneille : il admettait volontiers que toute tendresse semblait étouffée dans le cœur de Félix par le soin de conserver sa dignité; mais il n'allait point au delà, et croyait naïvement que le coup de théâtre final suffisait à tout réparer : « Si Félix fait périr son gendre Polyeucte, ce n'est pas par cette haine enragée contre les chrétiens qui nous le rendrait exécrable, mais seulement par une lâche timidité qui n'ose le sauver en présence de Sévère, dont il craint la haine et la vengeance après les mépris qu'il en a faits durant son peu de fortune. On prend bien quelque aversion pour lui, on désapprouve sa manière d'agir; mais cette aversion ne l'emporte pas sur la pitié qu'on a de Polyeucte et n'empêche pas que sa conversion miraculeuse à la fin de la pièce ne le réconcilie pleinement avec l'auditeur[1]. » Pleinement, c'est trop dire. Sans doute, au point de vue religieux, la conversion de Félix se justifie, puisque l'essence même de la grâce est d'être foudroyante, et qu'elle n'a pas besoin, ~~d'ailleurs~~, pour être obtenue, d'être méritée. Mais, au point de vue dramatique, la satisfaction de l'auditeur, quoi qu'en dise Corneille, n'est point sans mélange, et l'on ne voit point sans surprise l'âme de Félix mêlée, selon le mot de M. Legouvé, à cette grappe d'âmes que Polyeucte en mourant emporte vers le ciel.

Pourtant il ne faudrait pas le faire plus méchant qu'il ne l'est. C'est une âme médiocre plutôt que criminelle. Il est égoïste jusqu'à la férocité, mais d'un égoïsme ingénu qui s'étale aux yeux de tous. Il descend aux pensées les plus basses, mais il en rougit en les confessant. Même il a parfois certains élans de tendresse paternelle ou de bonhomie paterne, comme on voudra, qui le relèvent un peu à nos yeux. Certainement il aime sa fille, et il fait son malheur; il aime son gendre, et il l'envoie à la mort. Ce qui le perd, c'est qu'il croit connaître à fond toutes les personnes qui l'entourent, et qu'il les connaît mal. Ce préfet de seconde classe a la prétention d'être un diplomate de premier ordre. Il connaît si bien la cour et ses plus fines pratiques! Il en a « tant vu de toutes les façons! » Comme il juge les autres d'après lui-même, il ne comprend rien ni à la persévérance héroïque de Polyeucte, ni à la générosité désin-

1. *Discours de la tragédie.*

téressée de Sévère, ni au dévouement conjugal de Pauline. Imperturbable dans sa confiance en lui-même, il imagine mille petits moyens de désarmer ces grandes âmes. A quoi donc aboutissent ces calculs mesquins dont l'effet lui semble d'avance infaillible? Polyeucte meurt, Sévère s'irrite, Pauline reparaît baptisée par le sang de son mari. Tout croule à la fois autour de Félix, et il est heureux pour lui que la grâce lui épargne la gêne d'une situation fausse. « Dans cet embarras de Félix, a remarqué Sainte-Beuve, il y a une teinte de comique qui repose, et l'on serait tenté de lui appliquer le *pauvre homme!* de Molière, ou cette maxime de la Rochefoucauld, qui est comme la morale de ce caractère : « Le vrai moyen d'être trompé, c'est de se croire plus fin que les autres. »

Ce sombre drame avait besoin d'être égayé par ce sourire. On sait que Corneille aime à mêler ces contrastes à ses tragédies. Lui-même nous avoue qu'en peignant le Valens de *Théodore* il s'est souvenu du Félix de *Polyeucte*, et il pourrait le dire tout aussi bien du Prusias de *Nicomède :* « Le caractère de Valens ressemble trop à celui de Félix dans *Polyeucte* et a même quelque chose de plus bas, en ce qu'il se ravale à craindre sa femme Marcelle et n'ose s'opposer à ses fureurs, bien que, dans l'âme, il tienne le parti de son fils[1]. » Marcelle et Arsinoé jouent, en effet, près de Valens et de Prusias, le rôle que Molière fera jouer à ses marâtres doucereuses, à ses femmes dominatrices, près des Argan et des Chrysale. C'est pour conserver une ombre de pouvoir royal que Prusias craint tant de se brouiller avec la république et si peu d'être ingrat envers son fils. C'est pour ne pas compromettre sa situation de gouverneur d'Antioche que Valens prend pour devise : « Laissons faire, » et mérite l'apostrophe de son fils mourant :

> Rends-en grâces au ciel, heureux père et mari :
> Par là t'est conservé ce pouvoir si chéri.

C'est aussi pour ménager sa fortune que Félix sacrifie sa famille à l'empereur. Mais il paraîtra presque fier à côté de ce Valens qui, bravé en face par sa femme, ne sait que s'incliner, se taire et obéir, sauf à se plaindre d'elle et de lui-même quand il est seul avec son confident Paulin :

> L'impérieuse humeur! vois comme elle me brave,
> Comme son fier orgueil m'ose traiter d'esclave.
> — Seigneur, j'en suis confus, mais vous le méritez.

1. *Examen de Théodore.*

Albin, le confident de Félix, ne se croirait pas le droit de parler ainsi. Et pourtant Albin, figure beaucoup plus vivante et personnelle que Fabian, le confident de Sévère, est un honnête homme dont le calme bon sens et la modération clémente contrastent avec l'esprit inquiet, soupçonneux, l'humeur mobile et facilement irritable de son maître, comme, en sens contraire, le fanatisme emporté de Stratonice contraste avec la douceur tolérante de Pauline. Albin serait le bon génie de Félix, si Félix était assez modeste pour écouter un conseil.

Ce mélange de la vérité héroïque et de la vérité familière qui marque la plupart des pièces de Corneille a choqué certains critiques, qui se représentent la dignité tragique un peu raide et guindée. M. Nisard y voit un vice de théâtre espagnol imité de trop près par Corneille. Nous n'entrerons point dans ce débat, qui serait oiseux ici. Le caractère de Félix est-il vrai? c'est la seule question qui se pose. Un critique nullement révolutionnaire, Geoffroy, le croyait et le disait, il y a près d'un siècle; pourquoi serait-on plus timide que Geoffroy? De ce qu'un caractère est vrai il ne résulte pas, sans doute, qu'il soit dramatique, car toute réalité ne l'est pas; c'est affaire au poète de choisir entre les réalités banales, indignes d'occuper notre attention, et celles qui méritent de la fixer. Mais le caractère de Félix est à la fois dramatique et vrai. Il ne représente pas seulement les côtés vulgaires de la nature humaine en face des personnages qui en représentent les côtés généreux ou sublimes; on ne peut nier que son rôle soit nécessaire au développement de l'action, car c'est sa pusillanimité même qui est la cause directe de la catastrophe. Ni tout à fait sérieux ni tout à fait grotesque, ce rôle ne manque pas d'unité, malgré la conversion finale, sur laquelle il faut passer condamnation; il se maintient avec aisance à un niveau toujours égal. A peine pourrait-on critiquer certains passages où il est gratuitement odieux; le reste du temps, sa paisible médiocrité ne se dément pas. C'est la perfection dans la bassesse, et la bassesse est dans la nature, plus encore que l'égoïsme. Les Polyeucte sont rares; les Félix ne le sont pas.

BIBLIOGRAPHIE DE POLYEUCTE

TEXTES

Polyeucte. — Éd. Félix Hémon; Delagrave, 1884, in-12 (t. II du Corneille en 4 volumes).

— Éd. Gidel; Belin, in-12.

— Éd. J. Favre; Garnier, in-12.

— Éd. Bernardin (Bibl. de l'enseignement spécial); Quantin, 1889.

LIVRES

AUBÉ. — *Polyeucte dans l'histoire;* étude sur le martyre de Polyeucte, d'après des documents inédits, in-8°; Didot, 1882.

BOISSIER (G.). — *La Religion romaine;* Hachette.

DELAVIGNE. — *La Tragédie chrétienne au dix-septième sicèle;* thèse, in-8°, 1848.

FAGUET. — *Les Grands Maitres du dix-septième siècle,* pp. 17-25; Lecène et Oudin, 1885.

FUSTEL DE COULANGES. — *La Cité antique,* V, 3; Hachette, in-12, 6e éd., 1876.

GUIZOT. — *Corneille et son temps;* 1858, in-8°, Didier.

LEBLANT. — *Polyeucte et le zèle téméraire;* t. XXVIII des *Mémoires de l'Académie des inscriptions.*

LEMAITRE (Jules). — *Impressions de théâtre;* 1re série, pp. 24-33; 3e série, pp. 73-82; Lecène et Oudin, 1888 et 1889, 2 in-12.

MERLET. — *Études sur les classiques du baccalauréat;* pp. 75-97; Hachette, in-12, 1882.

PERSON (L.). — *Histoire du véritable saint Genest de Rotrou;* Cerf, 1882.

ROTROU. — *Théâtre choisi;* éd. F. Hémon; Laplace et Sanchez, 1883.

SAINTE-BEUVE. — *Port-Royal,* I, 6, 7; Hachette, 1 vol. in-12.

SAINT-MARC-GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique;* 5 vol. in-12, Charpentier.

JUGEMENTS

I

Le caractère de Polyeucte est plein de cet enthousiasme religieux, nécessaire pour justifier ses violences, et qui convient parfaitement à un chrétien qui court au martyre. L'hôtel de Rambouillet avait craint qu'il ne fût ridicule : il est théâtral, comme toute grande passion ; et ce zèle exalté qui va chercher la mort, et que la religion ne propose nullement comme modèle, mais regarde comme une exception que le martyre seul a consacrée, est une des passions naturelles à l'homme ; elle a dans Polyeucte toute la chaleur qu'elle doit avoir. S'il n'eût été qu'un homme persuadé et résigné, il eût paru froid ; mais il est enthousiaste à l'excès ; il entraine. C'est là le cas où l'extrême est nécessaire, et où la vraie mesure est de n'en pas garder.

La Harpe, *Lycée,* seconde partie, l. Ier, ch. II.

II

Polyeucte est, de toutes les pièces de Corneille, celle qui a gagné le plus à vieillir. Le personnage de Polyeucte surtout a bénéficié des progrès du sens critique et de la curiosité intellectuelle... Nous le jugeons fort intéressant, et nous l'aimons tel qu'il est : il n'inquiète plus notre religion et n'irrite plus notre philosophie. Nous voyons en lui le type accompli d'une espèce d'âmes très singulière, et très noble après tout, le type du croyant exalté, de l'apôtre, du fanatique, si vous voulez, qui, possédé d'une idée et d'une foi, ne vit, ne respire absolument que pour elle, est toujours prêt à s'y sacrifier et à y sacrifier les autres... Quant à Pauline et à Sévère, ils n'avaient rien à gagner, puisque les gens des deux derniers siècles les trouvaient charmants et ne voyaient qu'eux dans le drame ; mais, du moins, ils n'ont rien perdu. Peut-être même comprenons-nous mieux le cas de Pauline. « Voilà pourtant, disait-on au xviie siècle, une honnête femme qui n'aime pas son mari. » C'est là une

impression un peu trop superficielle. Relisez la pièce : vous verrez que Pauline finit par aimer Polyeucte, parce qu'elle veut l'aimer ; et elle le veut parce qu'elle se sent menacée par le retour de Sévère. C'est déjà là un assez joli tour de force de la volonté, et qui est bien cornélien. Mais il y a, en outre, quelque chose de très féminin dans la transformation des sentiments de Pauline. Elle se met à aimer son mari, non seulement parce qu'il est en danger et qu'il va mourir, mais aussi parce que la sagesse de Sévère lui paraît plate auprès de cette folie. Elle aime son mari par devoir, soit; mais aussi par pitié, et parce qu'elle ne le comprend pas et qu'elle subit l'attrait de l'inexpliqué et de l'inconnu.

J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, 1re série ;
Lecène et Oudin.

III

De notre temps, *Polyeucte* a profité d'une intelligence plus profonde et plus générale de la religion. A mesure qu'en nous en détachant nous la comprenions mieux, et qu'en l'étudiant d'une manière plus désintéressée nous en sentions plus vivement les grandeurs, *Polyeucte* nous apparaissait comme une expression plus complète, plus haute et plus pure de ce que le rêve de l'amour divin peut faire d'un cœur qu'il remplit. Rapprochement étrange, inattendu peut-être, légitime cependant : pour comprendre tout à fait *Polyeucte* il faut songer à *Tartufe;* et c'est le chef-d'œuvre de Molière qui achève d'expliquer, en lui servant de réplique ou de contre-partie, le chef-d'œuvre de Corneille. Avec autant de force comique et d'irrespectueuse hardiesse que le personnage d'Orgon, lui tout seul, démontre en quelque sorte ce que la dévotion peut faire d'un honnête homme, d'un « homme sage », d'un bon époux et bon père; avec autant d'éloquence et de communicatif enthousiasme, Polyeucte nous enseigne à quelle hauteur la même « superstition » peut élever une âme au-dessus d'elle-même, des « attachements de la terre et du monde », et de la condition vulgaire de l'humanité. Tout ce qui rend Orgon comique, ridicule et coupable à nos yeux, c'est justement ce qui rend Polyeucte si supérieur à Félix, à Sévère, à Néarque.

F. Brunetière, *Pierre Corneille ; Revue des Deux Mondes,* 15 août 1888.

NARRATIONS ET DIALOGUES

I

Corneille lit *Polyeucte* à l'hôtel de Rambouillet. On groupera autour de lui, dans la chambre bleue, les personnages les plus connus de cette époque à la cour et dans les lettres. On peindra leurs attitudes et leurs impressions diverses à mesure que la lecture se poursuit, l'embarras de Corneille, qui s'aperçoit d'une certaine froideur générale, son départ suivi d'une discussion animée, où les amis de Corneille ne sont pas en majorité.

II

« Depuis la mort du cardinal, dit Tallemant des Réaux, M. de Schomberg dit au roi que Corneille voulait lui dédier la tragédie de *Polyeucte*. Cela lui fit peur, parce que Montauron avait donné deux cents pistoles à Corneille pour *Cinna*. « Il « n'est pas nécessaire, dit-il. — Ah! sire, reprit M. de Schom- « berg, ce n'est point par intérêt. — Bien donc, dit-il, il me « fera plaisir. » Ce fut à la reine qu'on la dédia, car le roi mourut entre deux. »

M. de Schomberg vient rendre compte de sa mission à Corneille, et lui conseiller de s'adresser plutôt à la reine, que la mort inévitable du roi déjà malade va faire bientôt régente. Dialogue où le portrait de Louis XIII sera esquissé sans brutalité en face de celui d'Anne d'Autriche, et où se montrera le caractère de Corneille.

LETTRES

I

Lettre de P. Corneille à Voiture. Il a appris de lui que la tragédie de *Polyeucte,* malgré les applaudissements qu'elle a reçus lorsqu'il en a fait la lecture à l'hôtel de Rambouillet, n'a pas complétement satisfait des juges très compétents, lesquels ont exprimé la crainte « que la religion ne fît pas bon effet au théâtre ». Il réclame avec politesse, mais avec fermeté, contre cet arrêt d'un goût et d'une piété trop timides. Il s'assure, au contraire, que la peinture de l'héroïsme chrétien, si nouvelle qu'elle puisse être sur notre scène[1], ne trouvera pas indifférent le public qui a applaudi le *Cid, Horace* et *Cinna.*

(Paris. — LICENCE, avril 1870.)

II

Lettre de Voiture à Corneille. Il lui annonce que *Polyeucte* a été désapprouvé à l'hôtel de Rambouillet.

(Lyon. — BACCALAURÉAT.)

III

Corneille lut d'abord son *Polyeucte* à l'hôtel de Rambouillet. « La pièce, dit Fontenelle, fut applaudie autant que le demandaient la bienséance et la grande réputation que l'auteur avait déjà; mais, quelques jours après, M. de Voiture vint trouver M. Corneille et prit des tours fort délicats pour lui dire que *Polyeucte* n'avait pas réussi comme il pensait, que surtout le christianisme avait extrêmement déplu. »

Vous supposerez que Thomas Corneille[2], présent à cet entre-

1. Elle ne l'était nullement.
2. Il est bien jeune encore à cette époque, étant né en 1625.

tien, écrira ensuite à Voiture pour justifier le dessein de son frère.

(Dijon. — Baccalauréat.)

IV

Lettre de Sévère à un de ses amis après la mort de Polyeucte.

(Poitiers. — Baccalauréat.)

V

Vous venez de lire *Polyeucte ;* faites part à une de vos amies des impressions que vous a laissées cette lecture.

(Alençon. — Brevet supérieur. — Aspirantes, 1887.)

VI

Dans sa *Lettre à l'Académie* (Projet d'un traité sur la tragédie), Fénelon regrette le caractère trop profane de la tragédie française et critique les fadeurs amoureuses de l'*Œdipe* cornélien. On suppose qu'un académicien lui écrit pour lui reprocher doucement de n'avoir pas opposé à *Œdipe,* œuvre de Corneille déjà vieilli, *Polyeucte,* œuvre de sa maturité et chef-d'œuvre de la tragédie chrétienne.

VII

Un acteur écrit à Corneille pour relever son courage, abattu par le mauvais accueil fait à *Polyeucte* par l'hôtel de Rambouillet, pour lui assurer qu'il a écrit un chef-d'œuvre et lui promettre les applaudissements du vrai public[1].

1. Ce sujet a été donné plusieurs fois au baccalauréat, par exemple en 1887, à Besançon, où l'on faisait parler le comédien Hauteroche.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

Comparer le caractère de Pauline dans Corneille et celui de Monime dans Racine.

(Leçon d'agrégation, 1863.)

II

Étudier les deux caractères de Félix et de Maxime.

(Leçon d'agrégation, 1866.)

III

De l'enthousiasme religieux dans Corneille et dans Racine[1].

(Agrégation des lettres. — Composition, 1878.)

IV

Apprécier *Polyeucte* et *Saint Genest* au double point de vue des effets scéniques et de l'action dramatique.

(Leçon d'agrégation, 1878.)

V

Comparer la manière dont Corneille et Rotrou ont représenté et exprimé dans ses différentes phases l'enthousiasme dans *Polyeucte* et *Saint Genest*.

(Agrégation des lettres. — Composition, 1887.)

1. Une composition donnée à la licence de Paris, novembre 1853, posait cette question en des termes analogues : « De la différence du caractère religieux dans les deux tragédies sacrées de Racine et dans le *Polyeucte* de Corneille. »

VI

Corneille juge de Corneille.

(Leçon d'agrégation, 1886-1887.)

VII

Le merveilleux dans *Polyeucte* et *Saint Genest*.

(Leçon d'agrégation, 1887.)

VIII

Expliquer et apprécier les jugements de Voltaire sur la tragédie de *Polyeucte*.

(Aix. — Devoir de licence, décembre 1886.)

IX

Réunir toutes les maximes de la Rochefoucauld qui peuvent s'appliquer à Félix, et en composer le caractère dudit Félix dans le genre des portraits de la Bruyère.

(Caen. — Devoir de licence, 1887.)

X

De la conception de la passion dans la Phèdre d'Euripide, la Phèdre de Racine, et la Pauline de Corneille.

(Douai. — Devoir d'agrégation, décembre 1886.)

XI

Étudier dans *Polyeucte* le caractère de Sévère. Expliquer pour quelles raisons il est le seul personnage que la grâce n'ait point touché et qui ne se convertisse pas.

(Douai. — Devoir de licence, janvier 1887.)

XII

Les songes dans la tragédie grecque et dans la tragédie française : les *Perses* d'Eschyle, *Électre* de Sophocle, *Polyeucte* de Corneille, *Athalie* de Racine.

(Douai. — Devoir d'agrégation de l'enseignement spécial.)

XIII

La Bruyère (*Ouvrages de l'esprit*, 54) dit : « Quelle plus grande tendresse que celle qui est répandue dans tout le *Cid*, dans *Polyeucte* et dans les *Horaces!* » Appréciez ce jugement en ce qui concerne *Polyeucte* seulement.

(Grenoble. — Devoir de licence.)

XIV

Ne se rencontre-t-il pas dans la tragédie française, presque autant que dans la comédie, ce qu'on a appelé des *rôles de raisonneurs?* Comment expliquez-vous la présence de tels personnages (Sévère et Burrhus, par exemple) dans les pièces de Corneille et de Racine?

(Poitiers. — Devoir de licence, février 1884.)

XV

Lessing (*Dramaturgie de Hambourg*, ch. II) critique les poètes qui ont mis des martyrs sur la scène. Suivant lui, il n'y a de place au théâtre pour le merveilleux que dans l'ordre physique. Le surnaturel ne doit point figurer parmi les motifs qui font agir un héros dramatique. — Discuter cette opinion en l'appliquant au *Polyeucte* de Corneille et au *Saint Genest* de Rotrou.

(Toulouse. — Devoir de licence.)

XVI

Les principales tragédies religieuses au XVIIIe siècle.

(Paris. — Baccalauréat.)

XVII

Polyeucte a-t-il toujours été regardé comme le personnage principal de la tragédie qui porte ce nom ?

(Paris. — Baccalauréat.)

XVIII

Apprécier ce jugement de Voltaire sur *Polyeucte* :

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri,
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour ce païen, son favori,
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari.

(Besançon. — Baccalauréat, juillet 1888.)

XIX

Faire comprendre pourquoi le rôle de Sévère, dans *Polyeucte*, secondaire au XVII[e] siècle, a grandi au XVIII[e] et de notre temps.

(Clermont. — Baccalauréat.)

XX

Quelle ressemblance et quelle différence pouvons-nous signaler entre le personnage de Félix dans *Polyeucte* et le personnage de Narcisse dans *Britannicus* ? Quelle est l'importance de chacun de ces rôles dans l'une et dans l'autre pièce ?

(Dijon. — Baccalauréat.)

XXI

Comment *Polyeucte* a-t-il été accueilli et compris au XVII[e] siècle, au XVIII[e] siècle et de nos jours ?

(Nantes. — Diplôme de fin d'études secondaires,
Lycée de jeunes filles, 1888.)

XXII

« Quand une lecture vous élève l'esprit et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage : il est bon et fait de main d'ouvrier. » Peut-on appliquer à la tragédie de *Polyeucte* ce jugement de la Bruyère ?

(Lyon. — LYCÉE DE JEUNES FILLES, 1888.)

XXIII

Apprécier le caractère de Félix dans *Polyeucte*.

(CERTIFICAT D'APTITUDE DE L'ENSEIGNEMENT SPÉCIAL, juillet 1887.)

XXIV

Corneille, a-t-on dit, peint les hommes tels qu'ils devraient être, Racine les peint tels qu'ils sont. Dites ce que vous en pensez, en prenant vos exemples dans les tragédies de *Polyeucte* et d'*Andromaque*.

(Basses-Pyrénées. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirants.)

XXV

Caractériser la nature des sentiments et des mouvements religieux dans *Polyeucte*. Rapprocher le personnage de Polyeucte de celui de Joad, dans *Athalie*.

(Mayenne. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirants.)

XXVI

Montrer, par une étude rapide des caractères principaux dans *Polyeucte* et *Andromaque*, la conception différente que Corneille et Racine se font du théâtre : le premier en mêlant les passions au devoir (Pauline, Sévère); le second les montrant au contraire triomphantes (Pyrrhus, Hermione, Oreste).

(Somme. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirants, 1887.)

XXVII

Apprécier le jugement que Corneille a porté sur *Polyeucte* dans l'*Examen* de sa tragédie : « A mon gré, je n'ai point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit plus beau et l'enchaînement des scènes mieux ménagé que dans *Polyeucte.* »

(Ardennes. — Brevet supérieur. — Aspirants, 1887.)

XXVIII

Analysez brièvement et appréciez le rôle de Pauline dans *Polyeucte*. Comparez-le avec celui d'une autre héroïne de Corneille, à votre choix.

(Saône-et-Loire. — Brevet supérieur. — Aspirantes, 1887.)

XXIX

Ne peut-on pas défendre Corneille contre lui-même lorsqu'il écrit : « Ceux qui veulent arrêter nos héros dans une médiocre bonté, où quelques interprètes d'Aristote bornent leur vertu, ne trouveront pas ici leur compte, puisque *celle de Polyeucte va jusqu'à la sainteté et n'a aucun mélange de faiblesse ?* » Polyeucte est-il toujours, et dès le début, si fort que Corneille semble le dire?

XXX

Que pensez-vous de ce jugement de Lessing : « La compassion décroît précisément dans la proportion où l'admiration s'accroît. Par ce principe, je tiens le *Polyeucte* de Corneille pour blâmable, quoique, en raison de beautés bien différentes, il ne doive jamais cesser de plaire. Polyeucte veut devenir martyr, il aspire à la mort et aux tortures, il les considère comme le premier degré d'une vie infiniment heureuse; j'admire le pieux enthousiaste, mais je craindrais de courroucer son esprit dans le sein de la béatitude éternelle, si j'éprouvais pour lui quelque compassion. »

XXXI

Les caractères de pères dans le *Cid* et dans *Polyeucte*.

XXXII

Discutez le mot de Mme la dauphine sur Pauline : « Voilà une honnête femme qui n'aime pas son mari. »

XXXIII

Rapprocher et discuter les caractères de Félix et de Prusias.

XXXIV

Discuter ce jugement du prince de Conti, auteur d'un *Traité de la comédie* : « Y a-t-il rien de plus sec et de moins agréable que ce qui est de saint dans cet ouvrage? Y a-t-il personne qui ne soit mille fois plus touché de l'affliction de Sévère lorsqu'il trouve Pauline mariée que du martyre de Polyeucte? »

Villefranche-de-Rouergue. — J. Bardoux, Impr.

POMPÉE

(1643)

I

Les sources historiques. — Plutarque.

La *Mort de Pompée* est un beau tableau d'histoire plutôt qu'un drame entraînant; les beautés mêmes qu'on y voit briller, et qui ne sont pas médiocres, ont quelque chose de grave et d'un peu froid, malgré la magnificence, parfois voulue et forcée, du style. C'est donc aux historiens plus encore qu'aux poètes qu'il faut s'adresser si l'on veut mesurer le degré d'originalité de la tragédie cornélienne. Les historiens grecs Appien et Plutarque, les historiens latins Velléius Paterculus et Florus, lui ont beaucoup donné. S'il a pris plus encore à Lucain, c'est que Lucain, orateur autant que poète, a écrit un poème à moitié historique, sinon par le ton, du moins par le fond des événements. Mais, ici encore, en imitant, Corneille a su créer.

Quels éléments l'histoire offrait-elle à la tragédie?

Au lendemain de Pharsale, vaincu, fugitif, Pompée court rejoindre sa femme Cornélie à Lesbos, où elle attendait l'issue de la guerre civile. Sur les conseils de Théophane de Lesbos, historien et poète, il se décida, selon Plutarque, à gagner l'Égypte, dont le roi, Ptolomée XII, dit Dionysos, fils de Ptolomée Aulétès, devait avoir gardé le souvenir reconnaissant des services rendus autrefois par Pompée à son père. Monté sur le trône à l'âge de treize ans, et régnant conjointement avec sa sœur Cléopâtre, le jeune prince avait pour conseiller le général Achillas, l'eunuque Pothin, dont Appien fait un ministre de la guerre, et un rhéteur de Samos, Théodote, son précepteur. C'est ce dernier qui, dans le récit de la délibération que nous a transmis Plutarque, conseille au roi de recevoir Pompée pour le faire mourir. Velléius Paterculus fait intervenir dans la même délibération les mêmes personnages, et dit que la volonté d'un esclave égyptien disposa du sort de Pompée. Mais

Florus ajoute un trait nouveau, celui du déserteur romain Septimius, qui se charge d'égorger Pompée. C'est ce déserteur Septimius qu'Appien nomme Sempronius, qui, chez lui, comme chez Lucain et Corneille, salue Pompée au nom du roi, lui offre la main, le prie de quitter son navire pour descendre dans le navire égyptien, puis, reconnu et interrogé par lui, ne répond que par un signe affirmatif et le frappe aussitôt. C'est lui que le poete substitue au rhéteur Théodote : il a jugé sans doute que cette délibération du premier acte, qui est comme le prélude de sa tragédie, serait plus saisissante si, pour condamner Pompée, un transfuge de Rome se joignait à un eunuque d'Afrique. Ces sortes de contrastes lui plaisaient ; il y voyait, d'ailleurs, l'occasion d'opposer à l'obséquieuse lâcheté de Septime non seulement la résignation héroïque de Pompée, mais la généreuse indignation de César, qui écrase le déserteur de son mépris. Quant au Pothin de Plutarque, d'Appien et de Velléius Paterculus, Florus est seul à l'appeler Photin, et sur ce point Corneille a suivi Florus, qui, d'ailleurs, ne lui a fourni qu'un moindre nombre de détails.

Les ressemblances se multiplient quand, au récit que fait Achorée à Cléopâtre au second acte de la tragédie cornélienne, on compare les récits de Plutarque et d'Appien[1]. Mais deux points surtout méritent d'attirer notre attention, car on y saisit sur le vif, pour ainsi dire, la méthode d'imitation originale qui est propre à Corneille. Dans ses *Commentaires,* César ne nous dit point que la nouvelle du meurtre de Pompée lui ait causé quelque indignation : s'il punit Achillas et Pothin, c'est qu'ils avaient tramé contre lui un complot, point de départ de la guerre d'Alexandrie. Cette guerre, où César vainqueur faillit périr, qui se termina par la disparition de Ptolomée Dionysos dans un combat près du Nil et le triomphe de sa sœur Cléopâtre, Plutarque et les autres historiens nous la racontent; mais Appien est le seul qui établisse une relation directe entre le meurtre de Pompée et le châtiment de ses meurtriers. Il est vrai qu'il n'est pas le seul à témoigner de l'horreur manifestée par César en face du sanglant présent qu'on lui fait. Plutarque, lui aussi, nous montre César se détournant pour ne point voir la tête de son rival et ne pouvant retenir ses larmes. Dans la *Vie de César,* comme dans la *Vie de Pompée,* les mêmes senti-

1. Voyez cette comparaison détaillée dans l'Introduction de notre édition de *Pompée.*

ments humains et généreux sont attribués au vainqueur ; on lui prête même, dans la première, ce mot plus généreux encore : « La plus grande et douce jouissance de ma victoire, c'est de sauver chaque jour quelqu'un des citoyens qui ont fait la guerre contre moi. » Dion Cassius aussi glorifie la clémence de César envers les partisans de Pompée. Mais nulle part, enfin, Plutarque, Velléius, Florus et Dion ne disent expressément que le meurtre de Pompée ait été la cause déterminante du supplice des deux ministres égyptiens, puisqu'ils mentionnent aussitôt la guerre dont tous deux ont été les auteurs. Florus assure même que Photin survécut à sa défaite, et mourut plus tard errant et misérable.

Qu'a fait Corneille ? Préoccupé avant tout de ce qui peut grandir le caractère de ses héros, et s'emparant des traits épars dans les historiens, il a réuni deux choses très distinctes : la mort de Pompée et la guerre d'Alexandrie. Désormais César ne se venge plus lui-même : il venge Pompée. Avant que le complot soit découvert, Achillas et Pothin sont condamnés : Cléopâtre, qui peut tout sur César, ne réussit pas à lui arracher leur grâce. L'exactitude historique en souffre peut-être un peu, mais à coup sûr la grande figure de César en reçoit un nouvel éclat.

Que dire maintenant de Cornélie ? Ici, tout était à créer, car, si nous en croyons Plutarque et Appien, Cornélie assista de loin, désespérée et impuissante, au meurtre de son mari ; ses cris, ses protestations, ses vains appels aux dieux, ne la sauvèrent pas ; en son malheur, elle fut heureuse encore de pouvoir chercher son salut dans une fuite rapide. Corneille la suppose prisonnière : dès lors, le ressort essentiel de sa tragédie est trouvé, car cette tragédie est tout entière dans la rencontre de deux grandes âmes. Chose remarquable ! l'histoire offrait au poète un autre ressort dramatique : l'amour de César pour Cléopâtre. Eh bien, la partie faible du drame, c'est précisément la peinture de cet amour, historiquement réel ; la partie sublime, c'est celle qui n'a de réalité que dans l'imagination de Corneille. La fiction est ici plus vraie que l'histoire.

II

Les sources poétiques. — Lucain.

On ne saurait sans injustice insister sur cette comparaison, toute à l'avantage de Corneille, et rabaisser les historiens pour relever le poète, car l'histoire n'a pas les libertés de la poésie. Mais voici un poète, Lucain, qui n'a point à craindre le parallèle, s'il est vrai que Corneille lui ait tout emprunté. Que de fois on a rappelé, en les appliquant à Corneille, les vers de Boileau :

> Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville
> Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile.

« Le grand Corneille m'a avoué, non sans quelque peine et quelque honte, qu'il préférait Lucain à Virgile. » Ce témoignage du docte évêque Huet ne permet guère de douter que Boileau n'ait eu en vue Corneille, et Corneille lui-même ne songeait pas à dissimuler ses préférences. Il disait que, de tous ses succès, celui qui lui avait causé les jouissances les plus pures, c'était le prix obtenu par lui en rhétorique chez les jésuites de Rouen, pour avoir traduit en vers une page de la *Pharsale*. A M. de Zuylichem, qui lui avait envoyé un recueil de vers latins, il répondait : « Votre présent m'a été très cher, et par sa propre valeur et par l'estime que vous y témoignez pour mon bon ami Lucain. » Comme il l'observait, d'ailleurs, dans l'Épître du *Menteur*, dédié à ce même Huyghens de Zuylichem, Sénèque et Lucain sont tous deux nés à Cordoue, et c'est aux modèles espagnols qu'il aime à s'adresser. Mais qu'on ne s'y trompe pas : si les Espagnols sont ses maîtres, il ne les croit pas inimitables et ne craint pas de se déclarer leur émule : « Le temps, dit-il dans l'Examen de *Médée*, m'a donné le moyen d'amasser assez de forces pour ne laisser pas cette différence si visible dans le *Pompée*, où j'ai beaucoup pris de Lucain, et ne crois pas être demeuré fort au-dessous de lui quand il a fallu me passer de son secours. »

Rien de plus vrai : disciple de Lucain en apparence, Corneille en réalité, partout et toujours, est son maître. Poète dramatique, il a un grand défaut et une grande qualité : son défaut, c'est d'incliner vers l'école de Sénèque et de Lucain, ces

professeurs de rhétorique à la parole trop retentissante; c'est d'abuser, comme eux, des antithèses, des apostrophes, des prosopopées; c'est de s'enchanter de mots sonores et d'images éclatantes; son mérite, c'est de ne jamais oublier qu'il écrit un drame, et de donner à tous ces morceaux à effet qu'il emprunte, le mouvement, l'action, la vie. Il ne s'attardera point, par exemple, à nous raconter par quels procédés ingénieux Photin embaume et conserve la tête de Pompée, d'autant plus que la règle des vingt-quatre heures exigera que la mort de Pompée soit immédiatement suivie de l'arrivée de César; s'il fait ensevelir Pompée par un de ses fidèles, il ne prêtera point à Cordus le long discours que Lucain lui prête. Au neuvième chant de la *Pharsale,* Sextus Pompée fait à son frère Cneus un nouveau récit du crime; Corneille n'en prendra que quelques traits, et les fondra dans l'ensemble de son récit unique. De même, à quoi bon mettre dans la bouche de César une apostrophe indignée aux misérables qui lui présentent la tête de son rival? Le silence n'est-il pas plus éloquent, et les actes qui suivront ne rendent-ils pas les paroles superflues? César parlera pourtant; mais ce n'est pas un obscur assassin; c'est le vrai coupable, c'est le roi d'Égypte qu'il accablera de son mépris. Enfin la lettre de Photin à Achillas, au dixième livre de Lucain, n'offre qu'un médiocre intérêt; mais quelques vers y brillent, propres à mettre en relief le caractère de ce politique éhonté, et Corneille saura les enchâsser habilement dans les deux scènes principales où Photin parait au début du premier et du quatrième acte. Ainsi chez Corneille l'originalité créatrice n'exclut pas un art vraiment ingénieux d'utiliser et d'adapter ce que les autres ont créé.

Il est plus d'un passage sans doute où Corneille semble borner son ambition à reproduire Lucain. Qu'on se souvienne du discours de Photin. Mais quelle supériorité dans la conception de la scène! Chez Lucain, Photin parle seul; à peine sommes-nous avertis qu'un vieux prêtre, Achorée, est d'un avis contraire; cet Achorée restera dans l'ombre et n'en sortira que pour disserter, au dixième chant, sur les sources du Nil, devant César distrait, qui n'a d'yeux que pour Cléopâtre. Pour Achillas, qui ne parait pas davantage, c'est un soldat passif, qui exécute une consigne : *sceleri delectus Achillas.* A cette délibération, qui est un monologue, préside le jeune roi, non moins discret; il approuve, il se tait et semble n'être là que pour ouvrir et lever la séance.

Ici Corneille a beaucoup ajouté ; ailleurs il retranche, avec une sûreté de goût qui peut sembler surprenante chez un admirateur de Lucain. C'est ainsi que dans tout le récit de la mort de Pompée il a suivi de fort près son modèle; mais il a su élaguer bien des traits invraisemblables ou déclamatoires: Pompée mourant éprouve, chez Lucain, le besoin de prononcer un discours, auquel correspond un discours de la plaintive Cornélie; dans la tragédie française, Pompée meurt sans phrases, et Cornélie s'évanouit; c'est ce que tous deux avaient de mieux à faire. Mais Cornélie reprendra ses sens et saura parler haut; la Cornélie de Lucain ne sait que pleurer, déclamer et fuir, comme son César ne sait pas être généreux. D'un seul trait délicat et rapide Corneille indique le conflit de sentiments opposés, également humains, qui se partagent l'âme de César; Lucain y insiste et fait de César un Tartufe. Dion Cassius va plus loin que Lucain: après avoir loué César d'avoir rendu les derniers devoirs à son gendre, il ajoute que la comédie des larmes ne prêta qu'à rire. Ces regrets, en effet, il le remarque, ne pouvaient être sincères chez un ambitieux qui avait poursuivi d'une haine constante Pompée vivant, et qui ne venait sans doute en Egypte que pour se défaire de lui. Ce comédien consommé, pour qui Lucain n'a pas assez d'amères invectives, serait un pauvre héros de tragédie.

III

Avant Corneille. — Garnier: Chaulmer.

Le Corneille du XVI[e] siècle c'est Robert Garnier. Sans doute le lieutenant criminel du Mans n'a pas le génie de Pierre Corneille; mais il l'annonce, et a plus d'un trait commun avec le poète qui le fera oublier. Comme lui, il imite, et imite trop Sénèque le Tragique; comme lui, sans dédaigner les Grecs, sans méconnaître les ressources nouvelles que la Bible et le moyen âge offraient à la poésie dramatique, il s'est attaché surtout à faire revivre l'ancienne Rome, avec son peuple de citoyens graves, un peu solennels, tels qu'on les voyait alors, héroïnes et héros cornéliens d'avance par la dignité de l'attitude et la virilité du langage. Par malheur, la *Cornélie* est précisément la plus faible des tragédies romaines de Garnier; en dépit des éloges pompeux de Ronsard, d'Amadis

Jamyn, de Remi Belleau, ce n'est qu'une reproduction affaiblie de la *Porcie*. L'action est nulle : c'est ainsi que chacun des deux premiers actes se compose d'une scène unique suivie d'un chœur; mais le style est déjà celui de la tragédie.

Acte premier. — Dans un monologue interminable, Cicéron se lamente sur les maux que cause la guerre civile, et supplie les dieux de tout faire retomber sur lui. Au monologue de Cicéron succède un chœur de Romains.

Acte II. — Cornélie se plaint à Cicéron de la destinée qui la poursuit. Elle appelle la mort à son aide, mais Cicéron lui défend de mourir. Entre elle et lui s'engage un débat déjà tout cornélien d'allure. Par malheur, après ce fier dialogue un chœur médiocre termine le second acte, aussi vide que le premier.

Acte III. — Pompée apparait à Cornélie, qui nous raconte complaisamment ce songe, en y mêlant de visibles réminiscences de l'*Énéide;* mais on cherche vainement ici l'utilité dramatique de la vision imaginée par Garnier; peut-être ce récit est-il un simple prétexte au chœur qui suit et qui combat la croyance aux songes par des arguments d'ailleurs irréfutables. On ne voit pas bien non plus pourquoi Cicéron, après avoir employé tant de vers, au premier acte, à accuser l'ambition dominatrice des Romains, en consacre tant, au troisième, à déplorer leur asservissement; mais l'intérêt se relève et l'émotion s'accroît, ou plutôt naît pour la première fois, lorsque l'affranchi Philippus apparait, portant les cendres de Pompée, lorsque Cornélie éclate en plaintes souvent amères.

PHILIPPUS.

César pleura sa mort.

CORNÉLIE.

Il pleura mort celui
Qu'il n'eût voulu souffrir être vif comme lui...

Là est la différence capitale des deux tragédies, au point de vue du caractère de César. Corneille a pris à Garnier un trait amer, mais il n'a pris que ce trait; la douleur tardive que César manifeste a pu sembler suspecte à sa Cornélie, et elle a pu le dire; pourtant, ce vainqueur dont elle pénètre les faiblesses cachées, elle ne peut s'empêcher de l'estimer; aux yeux de la Cornélie de Garnier, César n'a consulté qu'un intérêt égoïste.

Acte IV. — On vient d'apprendre la défaite des républicains

d'Afrique à Thapsus et la mort de Scipion, père de Cornélie; cette nouvelle consterne les derniers défenseurs de la liberté romaine. Cassie reproche à Brute de rester inactif, et déclare que, pour lui, il saura tuer, seul au besoin, le tyran. Fort à propos le chœur vient chanter un hymne à la gloire des tyrannicides. Mais voici le tyran lui-même qui se présente : dans un langage déclamatoire à la fois et trivial, César rappelle à Antoine que Pompée, « par une seule entorse », a éprouvé sa valeur, et avoue l'orgueilleuse ambition qui le pousse en avant. Il est vrai qu'il repousse les conseils perfides d'Antoine et ne peut se résoudre à traiter en suspects tous ses concitoyens. Un chœur de césariens exalte sa gloire.

Acte V. — Tout le cinquième acte est dans l'interminable récit qu'un messager fait à Cornélie des malheurs qui ont frappé les siens, et dans la manifestation, quelque peu emphatique, du désespoir de Cornélie.

On le voit, à part quelques ressemblances de détail, toute comparaison est impossible entre les deux œuvres; celle de Garnier n'est guère qu'une longue lamentation sur des événements qui ne sauraient nous émouvoir, puisqu'ils se passent loin de nos yeux, et qui, d'ailleurs, sont très postérieurs à la mort de Pompée. Cicéron disserte, Cornélie se lamente; les pompéiens ou les césariens, en multipliant les chœurs, font de louables efforts pour dissimuler l'absence complète de toute intrigue. Après qu'ils ont déclamé ou chanté, on cherche en vain l'intérêt dramatique. La *Cornélie* de Garnier est une collection de morceaux tragiques beaucoup plutôt qu'une tragédie.

On n'en saurait dire autant d'une *Mort de Pompée* (1638) dédiée au cardinal de Richelieu par un poète aujourd'hui oublié, Chaulmer. L'auteur avoue modestement, dans sa préface, qu'il a pris à divers historiens le fond de son sujet, mais il réclame l'honneur d'en avoir inventé les « circonstances ». C'est, en effet, dans les circonstances que gît l'originalité de sa pièce, vraie tragi-comédie, ou plutôt vrai roman d'aventures. Ayant choisi pour sujet la mort de Pompée, Chaulmer a cru habile de réserver cette mort pour son cinquième acte : il n'a réussi qu'à en affaiblir l'effet, puisqu'il en faut acheter le récit par la lecture de trois actes absolument vides et puisqu'on nous laisse ignorer ce qui précisément nous intéresse le plus, les résultats de cette mort.

IV

L'action et les caractères. — Ptolomée et Photin.

Si l'on ne considérait *Pompée* qu'au point de vue historique, les plus sévères censeurs seraient contraints d'admirer la mâle beauté de ce tableau où est retracée l'agonie de Rome républicaine, car la mort de Pompée c'est l'avènement de César, de même que l'humiliation d'Émilie et de Cinna est l'apothéose d'Auguste. *Sertorius,* c'est la première période des guerres civiles; *Pompée,* c'en est la crise suprême; *Cinna,* c'est l'apaisement et le désarmement définitif des partis.

A ne prendre qu'un caractère, celui de Ptolomée, n'est-il pas la première et admirable esquisse de ces rois avilis sous la tutelle hautaine de Rome, flatteurs tremblants d'un général ou d'un proconsul ? S'il est cruel, c'est par lâcheté, mais aussi par vengeance; s'il décide la mort de Pompée, c'est pour éteindre dans son sang l'arrogante fierté de Rome, pour donner « un tyran à ces tyrans du monde », pour se relever à ses propres yeux, ou plutôt pour abaisser les Romains à son niveau :

> Rome, tu serviras, et ces rois, que tu braves,
> Et que ton insolence ose traiter d'esclaves,
> Adoreront César avec moins de douleur,
> Puisqu'il sera ton maître aussi bien que le leur.

Ce petit despote oriental, indolent à la fois et impétueux, prompt à s'abaisser, prompt à se révolter, ne sait ni penser ni vouloir sans le secours de ses conseillers ordinaires, un transfuge, un eunuque. Peut-être, au fond, n'a-t-il qu'un désir : c'est de se faire dicter par eux la résolution vers laquelle il incline déjà secrètement; en tout cas, dès qu'ils ont donné leur avis, il s'y attache avec passion, il l'exécute avec emportement. C'est l'homme des soudains caprices et des colères soudaines, le politique prêt à tout, qui sait que « pour le bien de l'État tout est juste », mais qui ne sait point se contenir, même en face de sa sœur Cléopâtre, dont la malicieuse réserve l'exaspère. Le frère et la sœur engagent une lutte inégale, où la souple Cléopâtre n'a pas de peine à triompher, où Ptolomée, toujours un peu gauche, surtout quand Photin doit se taire, joue un rôle voisin parfois du ridicule. Il ne faut pas, en effet,

que les grandes choses nous cachent les petites, et que le drame dont le port d'Alexandrie est le théâtre nous fasse oublier les sourdes intrigues qui troublent le palais, on serait presque tenté de dire le sérail. Conserver le pouvoir que convoite Cléopâtre, voilà l'unique préoccupation de Ptolomée; ses bassesses comme ses crimes s'expliquent par là. C'est pour s'y maintenir qu'il assassine Pompée, qu'il flatte sa sœur après l'avoir menacée, qu'il se prosterne aux pieds de César; qu'effrayé un moment par la colère du vainqueur il essaye de plaider sa cause et d'opposer les petites raisons d'une politique ingrate et égoïste a la grandeur d'âme d'un héros; qu'enfin, furieux plus encore que surpris d'avoir « trouvé son maître », désespéré d'avoir tant fait pour n'aboutir à rien, il veut frapper par derrière celui devant qui il s'humiliait tout a l'heure.

Ptolomée n'est point criminel par nature : il ne l'est que par occasion; c'est une de ces âmes vulgaires qui deviennent coupables à force d'être viles. Par son abjection il se rapproche de Prusias, ce roi servile qui échangeait sa couronne contre un bonnet d'affranchi; mais Prusias, aussi ingrat envers Nicomède que Ptolomée l'est envers Pompée, aussi humble devant Flaminius que Ptolomée devant César, est un personnage moins tragique pourtant : outre qu'il n'est souillé du sang de personne, il est, d'un bout à l'autre du drame, si risiblement effaré, si naïvement désireux de conserver la pesante amitié des Romains, qu'il désarme l'indignation en éveillant le sourire. Si Ptolomée l'éveille parfois aussi, du moins il se souvient mieux qu'il est roi; s'il obéit à Rome, c'est en la détestant; s'il dévore les affronts en silence, c'est pour les faire payer chèrement à César. En tout cas, après avoir lâchement vécu, il sait bien mourir; Prusias ne serait pas mort ainsi.

Qu'on replace par la pensée ce simulacre de roi dans la cour où il végète, qu'on se le figure en face de Photin, ce précurseur du Narcisse de Racine, mais un Narcisse politique et qui dogmatise, on apercevra les petits comme les grands côtés de la tragédie cornélienne : ici les intérêts misérables de la cour d'Égypte, là ceux de la liberté, de Rome et du monde. Sans doute Photin est moins discret, moins insinuant que Narcisse; il est trop gratuitement cynique et pourrait se dispenser de mettre, pour ainsi dire, sa scélératesse en maximes. Mais c'est le Photin de Lucain rajeuni par Corneille, c'est le digne conseiller d'un Ptolomée. N'y a-t-il point quelque grandeur dans cette antithèse qui met Pompée le Grand aux prises avec un

valet égyptien et qui donne la victoire au valet ? N'est-ce pas la revanche du monde asservi ?

V

Pompée est-il le héros de la pièce ? — Analyse raisonnée.

On peut juger, il est vrai, que Pompée est mal choisi pour personnifier la liberté romaine expirante. Cette vanité puérilement solennelle, ce caractère hésitant, cette dissimulation qui voilait le manque absolu de vues précises et suivies, ce désintéressement affecté, ont été plus d'une fois opposés à la volonté puissante et tranquille de César. Mais ce qu'il importe de constater ici, c'est qu'une légende s'était vite formée autour de ce nom ; c'est qu'il devint inséparable du nom même de la République, et que l'on confondit le désastre de Pompée avec la chute de la liberté et le triomphe de la tyrannie ; c'est que Lucain fit de Pompée le héros d'un poème républicain, le frère des Brutus et des Caton ; c'est que Corneille, en glorifiant Pompée, ne faisait que suivre une longue tradition. Il la suivit, du reste, sans aveuglement, sans illusions sur les défauts du personnage : on en peut juger non seulement par les paroles sévères de Ptolomée et de Photin, mais par l'avis *Au lecteur* qui précède *Sertorius* et par tout *Sertorius* même ; s'il n'y rapetisse pas Pompée autant que le prétend Schlegel, s'il le grandit au dénouement par un acte de généreux pardon, il n'en a pas moins laissé deviner et son ambition latente et la mollesse de sa volonté, qui plie devant celle de Sylla. C'est que Sertorius vivant ne devait pas être effacé par Pompée. Ici, au contraire, c'est Pompée qui doit dominer tout : fidèle à son habitude systématique d'idéaliser les personnages dont il fait ses héros, Corneille a accepté les données de la légende historique, et il le remarque lui-même dans le *Discours de la tragédie* : « Il m'était beaucoup moins permis dans *Horace* et dans *Pompée*, dont les histoires ne sont ignorées de personne, que dans *Rodogune* et dans *Nicomède*, dont peu de gens savaient les noms avant que je les eusse mis sur le théâtre. »

Pompée serait-il donc le véritable héros de la pièce qui porte son nom ? L'on n'en saurait douter si l'on en croit la plupart des critiques :

Pompée n'a jamais été si grand qu'il le paraît dans cette pièce, où il ne parle pas et où il ne peut figurer, puisque sa mort en est le sujet... Quelle

tragédie, direz-vous, que celle dont le héros ne paraît pas! Vous ne voyez donc pas Pompée? Et moi je le vois partout; il plane sur le théâtre : son nom retentit dans toutes les scènes; Pompée est l'âme de toute l'action; partout il est dignement représenté par sa veuve : tout se rapporte à Pompée; partout c'est Pompée honoré, Pompée vengé par son rival; s'il était vivant et présent, on ne le verrait pas mieux... La *Mort de Pompée* est une tragédie faite avec un héros qui ne paraît pas et dont la mémoire remplit la pièce. Partout nous entendons parler de Pompée; son ombre plane sur la scène, mais nous ne le voyons point. Au premier acte, nous entendons délibérer sur sa mort; au cinquième acte, nous voyons son urne entre les mains de Cornélie. Voilà la seule apparition du héros. Pompée, dans toute la tragédie, est invisible et présent; l'action et l'intérêt de la pièce viennent de lui, tout mort qu'il est. Sophocle a fait de la sépulture d'Ajax l'intérêt des dernières scènes de sa tragédie d'*Ajax*. Corneille a fait toute la tragédie de la *Mort de Pompée* avec le nom et le souvenir de son héros, et ce n'est pas une des moindres preuves de la variété infinie de son génie[1].

Nous savons bien que ces appréciations unanimes semblent avoir été démenties d'avance par Corneille lui-même, et qu'il a découvert, après réflexion, une autre source d'intérêt pour son drame : c'est la rivalité de Ptolomée et de Cléopâtre, dénouée par la défaite et la mort de Ptolomée. Mais, quoi qu'il en dise, l'auditeur ne sortirait point satisfait si on ne lui avait montré que ce petit côté d'un grand drame. C'est pour répondre d'avance au reproche possible de la duplicité d'action que Corneille a imaginé cette explication tardive. Lui-même il n'y croyait pas, car c'est à lui-même que nous en appelons, et c'est lui-même qui, à l'instant précis où il s'y réfère, se charge de se démentir : « Il y a quelque chose d'extraordinaire dans le titre de ce poème, qui porte le nom d'un héros qui n'y parle point; mais il ne laisse pas d'en être en quelque sorte le principal acteur, puisque sa mort est la cause unique de tout ce qui s'y passe. » Ces deux explications ne s'excluent-elles pas l'une l'autre? Si Pompée est l'acteur principal de la tragédie, n'est-il pas évident que l'exposition des causes et des effets de sa mort en formera l'action essentielle? Qu'à côté de cette action essentielle une action secondaire se développe, on l'admettra sans peine, pourvu qu'on admette aussi que l'importance de ces deux actions parallèles est fort inégale et que toutes deux, d'ailleurs, n'en forment qu'une au fond. Tout grand événement a deux faces sous lesquelles on peut l'envisager. Les intrigues de Ptolomée et de Cléopâtre se peuvent-elles comparer à la catastrophe dont le monde entier est

1. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique.* — Saint-Marc-Girardin, *Cours de littérature dramatique,* IV, 65.

ébranlé? Poser la question, c'est la résoudre car dans une analyse de *Pompée* ces rivalités mesquines passeront inaperçues, et la pièce entière peut se résumer ainsi :

Acte premier. — Le meurtre de Pompée est décidé par Ptolomée et ses ministres, malgré les efforts de Cléopâtre.

Acte II. — Le meurtre de Pompée est accompli, raconté par Achorée à Cléopâtre, et déjà exploité par les assassins, qui s'en prévaudront près de César.

Acte III. — Le meurtre de Pompée, loin de réjouir César, l'indigne, et son indignation se fait sentir aux meurtriers, comme sa pitié à la veuve de Pompée, Cornélie.

Acte IV. — Le meurtre de Pompée n'ayant pas valu aux meurtriers les avantages qu'ils en attendaient, ils se retournent contre César; mais la veuve de Pompée découvre et révèle leur complot.

Acte V. — Le meurtre de Pompée est vengé par la punition des meurtriers, et la veuve de Pompée, libre enfin, peut méditer une autre et plus noble vengeance.

Ainsi l'action n'est double qu'en apparence; elle est une en réalité. Voltaire se trompe quand il dit qu'au quatrième acte commence une pièce nouvelle, médiocrement intéressante, parce que César ne court aucun danger sérieux. C'est la même pièce qui se continue et s'achève; tout s'y tient : la mort de Pompée provoque la colère de César, la colère de César provoque le complot que découvre Cornélie, la découverte du complot provoque la défaite et la mort de Ptolomée et de ses ministres, punis à la fois pour avoir frappé Pompée et pour avoir voulu frapper César. Tout le reste n'est qu'accessoire. Est-il vrai, d'ailleurs, que la seconde phase de l'action soit si froide et que César ne coure aucun risque? Est-il vrai qu'on ne craigne pour personne et qu'on ne s'intéresse à personne? On craint pour César, qui peut seul venger Pompée, et l'on s'intéresse à l'issue d'un complot qui, associant étroitement l'intérêt de César à l'intérêt de Cornélie, précipite le châtiment de leurs communs ennemis.

Quelle pièce, dit-on, que celle dont le héros ne paraît point sur la scène! Il faut avouer — et Corneille l'avoue lui-même — qu'une telle pièce est assez « extraordinaire ». Auguste, héros visible de *Cinna*, ne paraît pas non plus dans le premier et dans le troisième acte, mais il domine les trois autres. Ici, au contraire, dès le second acte, la mort de Pompée nous est racontée. Mais qu'importe, si son grand nom remplit les deux

premiers actes, si sa grande ombre plane sur les trois derniers? Au premier, en effet, on voit préparer sa mort; au second, on le voit mourir; au troisième, on le voit revivre en Cornélie. Cornélie, c'est encore Pompée, car c'est toujours la liberté romaine bravant la tyrannie; c'est l'aristocratie romaine restée debout dans la défaite.

VI

Cornélie. — Un second personnage héroïque.

Corneille aimait à peindre ces personnages un peu abstraits en qui s'incarnent des idées. Déjà il avait peint Émilie, cette autre incarnation de Rome républicaine, et qui a le caractère un peu viril, le stoïcisme un peu raide, le langage un peu déclamatoire de Cornélie; toutes deux poursuivent la mort du tyran, et toutes deux entendent s'en réserver à elles seules la gloire; mais Cornélie, jusqu'au bout, garde la tête haute en face de César. Les deux Horaces personnifient l'amour de la patrie, comme Pompée et Cornélie l'amour de la liberté. Sophonisbe, Éryxe, Viriate, c'est Carthage, l'Afrique, l'Espagne, menacées par Rome dans leur indépendance. Aux yeux des modernes, cette conception abstraite du drame paraîtra froide; les contemporains de Corneille en étaient moins surpris, et Saint-Evremond voyait un mérite là où plus d'un aujourd'hui verrait un défaut : « De toutes les veuves qui ont jamais paru sur le théâtre, écrivait-il, je n'aime à voir que la seule Cornélie, parce qu'au lieu de me faire imaginer des enfants sans père et une femme sans époux, mes sentiments tout romains rappellent dans mon esprit l'idée de l'ancienne Rome et du grand Pompée. »

M. Saint-Marc Girardin n'a guère fait que développer, en y ajoutant quelques réserves, l'opinion de Saint-Evremond :

Cornélie est une héroïne autant qu'une veuve. Vouée au culte d'une grande mémoire, et poursuivant partout la vengeance, non seulement de la mort, mais de la défaite de Pompée, elle semble se souvenir plus du héros qui fut le rival de César que du mari qu'elle a perdu... Elle est le représentant et l'héritière d'une grande cause et d'un grand nom, plutôt encore qu'elle n'est une veuve patiente et fidèle... Voilà Cornélie, voilà la veuve telle que Corneille a voulu la représenter. Sa douleur s'unit à ses passions de parti. Pompée ne lui a pas laissé une mémoire à pleurer, mais un drapeau à soutenir.

C'est par là que son amour conjugal s'efface, pour ainsi dire, dans les obligations mêmes qu'il lui impose.

Ainsi, tandis que nos dramaturges contemporains s'appliquent avant tout à saisir les traits individuels, à montrer les caractères sous tous leurs aspects, même fugitifs, même exceptionnels, à donner en un mot une physionomie personnelle à leurs héros, Corneille aime à s'élever au-dessus du particulier, à généraliser et à idéaliser tout, à peindre des types en qui vit une idée.

Où est cette jeune femme d'un vieux mari, cette musicienne et cette lettrée, belle sans coquetterie, instruite sans pédantisme, que Plutarque nous a peinte ? Corneille nous l'a cachée ; il n'a voulu nous laisser voir que la veuve de Pompée, que la fille des Scipions, que l'héritière des rancunes et de la dignité fière du patriciat.

Cornélie ne serait-elle donc qu'une abstraction pure ? Au lieu de peindre une femme, le poete n'aurait-il réussi qu'à rendre sensible une idée ? Gardons-nous de le croire ; épargnons à Cornélie une comparaison peu équitable avec Andromaque, cette autre veuve célèbre, moins altière, mais plus touchante. Andromaque d'ailleurs est mère autant que veuve ; Cornélie ne peut nous toucher que par son veuvage ; mais est-il vrai qu'héroïne avant tout, elle ne soit qu'un froid symbole et qu'il ne reste rien en elle de la femme ? Si nous ne haïssions ces sortes de formules, nous dirions volontiers qu'il faut distinguer en Cornélie trois personnes : l'héroïne, la veuve et la femme, celle-ci plus effacée. « L'héroïne, dit encore Saint-Marc Girardin, domine la veuve, mais la veuve soutient l'héroïne. Ne nous y trompons point : Cornélie emprunte à son veuvage tout ce qui fait sa grandeur. Elle ne poursuit César qu'au nom de Pompée, au nom de son mari. Prêtez-lui d'autres sentiments, faites qu'elle soit seulement une héroïne de la guerre civile, et qu'elle songe plutôt à la république opprimée qu'à son mari vaincu, aussitôt l'héroïne nous déplait, tant il y a encore de la veuve dans l'héroïne, quoi qu'en dise Saint-Évremond. » Si l'héroïne est au premier plan, c'est que la veuve de Pompée n'est pas une veuve ordinaire, pas plus que Pompée n'était un vulgaire mari ; les intérêts de la politique se confondent ici avec ceux de la famille, la défense de la liberté avec la vengeance de Pompée. Mais ce personnage serait bien peu dramatique s'il n'éveillait que l'admiration, s'il décou-

rageait la sympathie. Ce serait sans doute un paradoxe de soutenir que Cornélie est femme autant qu'héroïne ; chez elle, comme chez beaucoup des femmes de Corneille, l'étalage des sentiments héroïques fait un peu tort à la grâce féminine. Mais comment ne pas l'aimer, en l'admirant, cette matrone chaste et grave qui, dans une situation si délicate, dans un milieu si indigne d'elle, passe, respectée de tous, à travers les crimes et les bassesses, qu'une crise soudaine exalte au-dessus de son sexe en faisant d'elle un chef de parti, mais qui naguère se contentait d'être une femme honnête, aimante et modeste :

Et pudor, et probitas castique modestia vultus[1].

Elle raisonne et déclame trop, qui le nie ? Mais qui pourrait s'assurer de garder, en de telles circonstances, la pleine possession de soi-même ? Les plus charmantes héroïnes de Corneille, Chimène et Pauline, sont aussi des raisonneuses ; mais quand les voit-on plaider, raffiner, ergoter même? Précisément quand elles ont peur de paraître faibles et de se trahir, quand elles sont contraintes de garder une attitude et de jouer un rôle. Cornélie n'a-t-elle donc pas un rôle à jouer, une attitude à soutenir ? Elle est sincère assurément, et n'a pas besoin de s'échauffer à froid pour être émue et émouvante. Dès le début, elle est résolue à faire son devoir tout entier ; mais ne pas faillir à ce devoir est chose moins facile qu'elle se l'était figuré. Elle s'attend à rencontrer un vainqueur implacable et cruel, elle rencontre une grande âme ; la sienne en est surprise et troublée. Les menaces se fussent émoussées contre son stoïcisme; les supplices l'eussent trouvée prête, mais elle n'était point préparée à la générosité. Quel effort elle doit faire sur elle-même pour ne point se laisser désarmer! Elle s'exalte d'autant plus qu'elle sent sa conviction décroître : elle s'étourdit de grands mots; mais au fond de son âme germe et se développe lentement un sentiment d'admiration et d'estime qu'elle essaye en vain d'en arracher. A la surface, elle demeure froidement impassible; mais « le dedans n'est que trouble », pour parler comme Corneille. Un grand combat se livre en elle, d'où elle sort victorieuse; mais alors même qu'elle jette à César son dernier défi avec son dernier adieu, elle ne peut s'empêcher d'estimer celui qu'elle voudrait seulement haïr. Voilà par où elle reste humaine.

1. Lucain, *Pharsale*, VIII, v. 158.

VII

César est-il le troisième héros de la tragédie ? — Le héros et l'amant.

Si le troisième acte est la rencontre de deux grandes âmes qui se reconnaissent et se rapprochent, sans pourtant s'unir; si dès lors il s'établit entre elles une sorte d'émulation de générosité; si César seul pouvait en agir ainsi avec Cornélie et Cornélie seule parler ainsi à César, la tragédie de Corneille ne compte pas moins de trois héros : Pompée, César et Cornélie. C'est déjà trop que l'admiration du spectateur et du lecteur puisse hésiter entre eux, et passer tour à tour, indécise, de l'un à l'autre. Il y a là un défaut de composition, ou plutôt de perspective, qu'il faut reconnaître : l'unité d'intérêt n'est pas entière là où le héros central ne se détache pas nettement sur le fond mouvant des personnages secondaires.

Remarquons d'abord que cette multiplicité de héros n'effrayait point Corneille : près de Rodrigue il a placé don Diègue; près d'Horace, Curiace; près d'Auguste, Émilie ; près de Polyeucte, Sévère ; près de Cléopâtre, Rodogune ; près de Sertorius, Pompée et Viriate. Il lui semblait que l'admiration ne saurait être trop largement répandue. D'autre part, il comprenait que ce noble sentiment de l'admiration, pour n'être pas froid, a besoin de n'être pas égal et paisible ; le seul moyen de le rendre dramatique, c'est de l'accroître sans cesse par une progression continue, et de nous contraindre à nous élever toujours plus haut en nous peignant les personnages toujours supérieurs à eux-mêmes. Or, ce crescendo dans l'admiration n'est pas possible sans une rivalité qui mette aux prises deux âmes au-dessus du commun. Qui rivalisera avec Cornélie ? Ce ne sera point Pompée, dont la grande ombre seule domine les derniers actes ; ce sera donc César. Logiquement, et si l'on restait dans le domaine des idées abstraites, César, personnification de la tyrannie victorieuse, devrait être aussi odieux que Cornélie est sublime ; mais Corneille est un poète dramatique, et ses personnages ne sont pas de pures entités ; il n'a pas à combiner des antithèses, mais à faire vivre des caractères. Porté, d'ailleurs, par sa conception du drame, à idéaliser ses personnages, il a fait pour César ce qu'il avait déjà

fait pour Auguste. Les esprits y étaient préparés; car le César qu'ils se représentaient était plutôt le César de la légende historique que celui de l'histoire vraie. Saint-Évremond dira de César, à qui il sacrifie Alexandre : « On n'a guère vu en personne tant d'égalité dans la vie, tant de modération dans la fortune, tant de clémence dans les injures. » C'est sous ces traits que Corneille a vu César et qu'il l'a peint, en ajoutant à ses qualités de modération et de sagesse une qualité plus haute, plus digne d'un héros de tragédie, la grandeur d'âme.

Ce n'est pas que l'homme et même le politique n'apparaissent pas en César. L'homme et le politique ont bien leurs faiblesses; pourquoi Corneille les aurait-il dissimulées? pourquoi lui reprocher, avec M. Saint-Marc Girardin, d'avoir trop suivi Lucain dans la défiance qu'il a des larmes de César et de leur sincérité? N'est-il pas naturel, n'est-il pas nécessaire qu'un combat se livre aussi dans son âme, et qu'il n'atteigne pas du premier coup, sans effort, à la magnanimité? Ce n'est qu'après de longues hésitations qu'Auguste s'élève à la clémence; longtemps il songe à se venger, et la vengeance paraît légitime. Est-elle donc moins dans la nature humaine, cette « maligne joie » que César a peine à étouffer lorsqu'il voit la tête de son ennemi mort? Il l'étouffe pourtant : à la joie succède l'indignation; que peut-on lui demander de plus? Que cette indignation soit plus spontanée, qu'il y entre moins de calcul, que César « se tâte et s'étudie » moins pour en ménager les effets? En ce cas, il n'y aurait point de lutte, partant plus d'intérêt dramatique, car l'intérêt est justement dans l'effort que fait César pour se dompter lui-même; si la générosité lui est si facile, elle ne nous touchera plus. Dès qu'il s'est vaincu, au contraire, il est grand. Quant à savoir s'il joue la comédie, si son apparente hauteur d'âme n'est que politique, c'est une question oiseuse que nous n'avons même pas à nous poser : peu nous importe que le César de l'histoire ait été un admirable acteur; le tyran hypocrite flétri par Lucain est oublié pour le César généreux et clément qu'exalte Cicéron lui-même dans le *pro Marcello*. Nous ne connaissons plus que le César de Corneille, celui qui s'impose à l'estime de Cornélie.

Par malheur, César n'est pas toujours en face de cette Cornélie dont le voisinage lui inspire une si noble émulation, car il y a une contagion de l'héroïsme. Le rival généreux de Pompée est aussi l'amant de Cléopâtre. C'est le côté faible de la tragédie. Sans excuser Corneille ni les fades galanteries que débitent

ses héros, on peut expliquer comment il est tombé dans cette erreur.

En premier lieu, l'histoire nous entretient des nombreuses galanteries de César et en particulier de sa passion pour Cléopâtre ; mais le poète avait le droit de modifier, comme il l'a fait souvent, les données historiques. Puis, on ne concevait point de tragédie sans amour ; il était de bon goût qu'un héros soupirât, et les héros historiques ne faisaient pas exception, tant la galanterie, à la veille de la Fronde, semblait inséparable de la politique. Enfin, cette galanterie s'exprimait dans un langage quintessencié, dont on trouve des traces jusque dans *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*. Non seulement ce mélange équivoque de situations tragiques et de madrigaux ne choquait pas les contemporains, mais ils y voyaient une des beautés originales du théâtre cornélien : Saint-Evremond doutait qu'aucun des génies de l'antiquité eût pu faire parler d'amour César et Cléopâtre, Massinisse et Sophonisbe, « aussi galamment que nous les avons ouïs parler dans notre langue ». Corneille le remercia de cet éloge équivoque par une lettre où il expose sa théorie sur le rôle de l'amour dans le drame (1666) : « Que vous flattez agréablement mes sentiments, quand vous confirmez ce que j'ai avancé touchant la part que l'amour doit avoir dans les belles tragédies, et la fidélité avec laquelle nous devons conserver à ces vieux illustres les caractères de leur temps, de leur nation et de leur humeur ! J'ai cru jusqu'ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec les plus nobles impressions. Nos doucereux et nos enjoués sont de contraire avis. »

Les doucereux et les enjoués avaient peut-être raison contre Corneille. S'il s'était borné à soutenir que le héros tragique, tel qu'il le concevait, âme extraordinaire et parfois surhumaine, ne doit pas se laisser troubler par la passion au point d'oublier son devoir, nous l'aurions compris, et, en tout cas, nous l'aurions jugé d'accord avec lui-même. Mais dire que l'amour doit servir de simple ornement au drame, c'est inconséquence, car le héros passionné est un héros tragique ; le héros galant n'est qu'un héros de roman. On ne fait pas ainsi sa part à la passion, on ne réglemente pas ce qui échappe à toute règle. Parti de ce principe contestable, Corneille a créé, surtout dans les

pièces qui suivirent, toute une série de héros qui se croient obligés d'être amoureux à leurs heures, on pourrait presque dire à leurs moments perdus. Voyez César : avant le troisième acte, nous savons seulement de lui qu'il est l'amant, le « captif » de Cléopâtre, et que, digne émule des chevaliers errants, il fait hommage à sa maîtresse de ses triomphes. Au troisième acte, il paraît, mais ce n'est pas un Amadis qui se montre à nous : c'est un citoyen romain qui parle, et parle haut, à un roi barbare, à un esclave couronné de la République. A peine sommes-nous remis de notre surprise que le héros se transforme en dameret, et interroge en tremblant Marc-Antoine, transformé, lui aussi, en messager d'amour. Déjà il se précipite pour revoir « cette reine adorable », lorsque le déserteur Septime lui amène Cornélie prisonnière. Aussitôt il se redresse et se ressaisit : d'un mot, il écrase Septime ; puis il écoute Cornélie et sait se faire écouter d'elle. Est-ce le même homme qui parle ? En tout cas, le ton a bien changé. Se maintiendra-t-il à cette hauteur ? Non. Comme s'il s'était fatigué de cet effort, il retombe dans la galanterie banale, et au quatrième acte il s'y oublie, jusqu'au moment où Cornélie l'arrache à cette dangereuse langueur, qui lui coûterait la vie. Au cinquième acte, enfin, il sait combattre et vaincre ; il donne à Cornélie la seule récompense qu'elle désire, la liberté ; mais il se retourne ensuite vers Cléopâtre, et cette tragédie finit par un madrigal. Que de contradictions et de brusques soubresauts ! Combien l'unité de ce caractère en est altérée !

VIII

Cléopâtre.

En vertu de ce même système, toujours dominé par la crainte d'affadir ses héros, Corneille n'a pas voulu que sa Cléopâtre fût une amante vulgaire. Ici encore nous ne pouvons être de l'avis de Saint-Marc Girardin, qui, tout en préférant la Cléopâtre de Cornéille à celle de Shakespeare, simple amoureuse de comédie, la croit très différente de la Cléopâtre historique :

L'histoire, écrit-il, lui est plus favorable que la poésie. Il y a dans Cléopâtre trois choses à remarquer : une âme forte dans une vie efféminée, une passion vraie dans des mœurs licencieuses, une grande pensée politique

poursuivie à travers les plaisirs et les fêtes. C'est une de ces natures fortes et souples qui aiment le plaisir et la mollesse sans se laisser amollir. La civilisation orientale produit souvent ces contrastes. Ce n'est pas ainsi que Corneille l'a voulu représenter. Il lui a ôté tout ce qui en fait une personne presque héroïque dans Plutarque : sa mort courageuse, son amour fidèle, ses grands projets ; il ne lui a laissé que la coquetterie.

Si une chose est évidente, au contraire, c'est que la coquetterie de la femme est moins en relief que l'orgueil de la reine : c'est que Corneille, fidèle à son procédé habituel d'abstraction, obéissant d'ailleurs à la force des choses, qui veut que le drame soit moins complexe que l'histoire, a retenu, parmi les traits que l'histoire lui donnait, un seul trait saillant, l'ambition. Il nous en prévient lui-même dans son *Examen* : « Je ne la fais amoureuse que par ambition. » La plupart des traits, si curieux et si séduisants, dont se compose, chez les écrivains anciens, la physionomie de la *meretrix regina,* il les a éliminés, pour laisser en pleine lumière la femme qui rêva de ressusciter l'empire d'Alexandre.

Non, Cléopâtre n'est pas une coquette frivole : bien qu'elle parle, elle aussi, le jargon de la galanterie contemporaine, elle le parle moins que César; tandis que César est tout à sa « flamme », elle est toute à sa pensée ambitieuse. Chose curieuse! dans ce duo, c'est elle qui fait entendre la note virile; c'est elle aussi qui semble le vrai roi d'Égypte, en face du tremblant Ptolomée; elle qui brave ses « insolents ministres », qui impose silence à Photin et voudrait sauver Pompée : car, ainsi que Saint-Evremond l'a remarqué, elle serait indigne de César si elle ne s'opposait à la lâcheté de son frère. Pour rendre justice à la grandeur réelle de ce rôle, il suffit de lire les scènes où, tantôt hautaine, tantôt railleuse, elle remplit de terreur ou de confusion le frère qui a usurpé sa part du trône. Comme elle est froide et ne s'abandonne pas, elle garde sa présence d'esprit tout entière. De là sa supériorité sur ceux qui se laissent entraîner par la passion. A ce point de vue, la scène II de l'acte III est pour elle l'occasion d'un facile triomphe; sa finesse malicieuse, son ironie légère, ont vite raison de la diplomatie maladroite d'un Ptolomée. Elle aime à répéter qu'elle a de l'ambition, et que l'ambition est « la seule passion digne d'une princesse »; mais elle a le droit d'en avoir, puisqu'elle a les deux qualités maîtresses du politique : la suite dans les idées et la pleine possession de soi-même.

Seulement on ne peut nier que cet amour ambitieux ne soit un peu froid. Si Cléopâtre se contentait d'aimer et d'être aimée, elle formerait un contraste plus saisissant encore avec l'austère Cornélie, car il est superflu de faire remarquer quelle distance il y a de cette souple Orientale à cette Romaine. L'une est le mauvais génie, l'autre le bon génie de César : dès qu'il est auprès de Cléopâtre, il n'est plus qu'un homme médiocre et maniéré; il redevient sans effort un héros dès qu'il est auprès de Cornélie. De toute façon, et à prendre son caractère dans son ensemble, il n'est pas un héros complet et demeure inférieur à Cornélie, uniquement vouée à l'accomplissement de son devoir. C'est Pompée qui, vivant ou mort, domine les deux premiers actes; c'est Cornélie qui anime les trois derniers, et Cornélie c'est encore Pompée. Mais que sont-ils tous deux, sinon la personnification de Rome libre qui défend sa liberté menacée?

BIBLIOGRAPHIE DE POMPÉE

TEXTES

Pompée. — Éd. Félix Hémon ; Delagrave, 1885, in-12 (t. III du Corneille en 4 volumes).
— Éd. Ch. Delaitre ; Garnier, 1884, in-12.

LIVRES

BOISSIER (G.). — *Cicéron et ses amis* ; Hachette, in-12, p. 239 à 242.
DESJARDINS. — *Le Grand Corneille historien.*
FAGUET. — *Corneille* ; Lecène et Oudin, 1885, in-12, p. 85.
GEOFFROY. — *Cours de littérature dramatique*, t. Ier.
LA HARPE. — *Lycée*, 2e partie, I, 2.
LEVALLOIS. — *Corneille inconnu*, 3e partie, ch. II.
MARTY-LAVEAUX. — *Œuvres de Corneille*, coll. Régnier, in-8°, t. IV, p. 3.
SAINT-EVREMOND. — *Jugement sur Sénèque, Plutarque et Pétrone.* — *Jugement sur César et Alexandre.*
SAINT-MARC GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique*, IV, 65.
SCHLEGEL. — *Littérature dramatique*, II, p. 187.

JUGEMENTS

I

Cette pièce est restée au théâtre malgré tous ses défauts, et s'y soutient par une de ces ressources qui appartiennent au génie de Corneille, par le seul rôle de Cornélie. Il offre un mélange de noblesse et de douleur, de sublime et de pathétique, qui fait revivre en elle tout l'intérêt attaché à ce seul nom de Pompée. Pompée ne paraît point dans la pièce, mais il semble que son ombre la remplisse et l'anime. L'urne qui contient ses cendres et qu'apporte à sa veuve un Romain obscur qui a rendu les derniers devoirs aux restes d'un héros malheureux; l'expression touchante des regrets de Cornélie et les serments qu'elle fait de venger son époux; les regrets mêmes de César, qui ne peut refuser des larmes au sort de son ennemi, répandent de temps en temps sur cette pièce une sorte de deuil majestueux qui convient à la tragédie.

La Harpe, *Lycée,* 2e partie, I, 2.

I

Cette tragédie devrait avoir pour titre *la Veuve de Pompée.* Remarquez comment Corneille a compris, d'ordinaire, la grandeur de la femme. Les hommes sont grands par leur dévouement à une grande idée ou à un grand sentiment. Tels Rodrigue, Horace, Auguste, Polyeucte, Nicomède. Les femmes sont grandes par le dévouement à la famille, par leur culte religieux de la maison où elles sont nées, ou de celle où elles sont entrées. La grandeur de Chimène est dans le dévouement à la mémoire de son père. La grandeur de Cornélie, veuve de Pompée, est dans son culte pour le souvenir de son époux. Corneille au moins, dans ces deux pièces et dans le rôle de Pauline aussi, a bien compris que les pensées de la fille ou de la femme doivent toujours se ramener au foyer, dont la femme est la gardienne, l'ornement et l'honneur. La noblesse de la femme est de s'appuyer sur le chef de famille ou sur sa mémoire, et de porter dignement son nom ou son souvenir.

É. Faguet, *Corneille;* Lecène et Oudin, 1885, in-12.

LETTRES ET DIALOGUES

I

On connaît les vers de Boileau (*Art poétique*, IV) :

> Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville
> Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile.

Huet écrit, dans ses *Origines de Caen* : « Le grand Corneille m'a avoué, non sans quelque peine et quelque honte, qu'il préférait Lucain à Virgile. » On imaginera un dialogue entre Huet et Corneille.

II

Avant de traduire les livres VII et VIII de la *Pharsale*, Brébeuf écrit à Thomas Corneille, qui le compte parmi « les illustres amis » de sa famille. Il rend hommage à l'auteur de *Pompée*, qui, nous le savons, lui rendait justice. On n'oubliera pas que la traduction de Brébeuf parut dix ans après *Pompée*, de 1653 à 1655, à un moment où Corneille, blessé de l'échec de *Pertharite*, avait quitté volontairement le théâtre.

III

Dans sa tragédie de *Saint Genest* (1646), l'ami de Corneille, Rotrou, par un généreux anachronisme, faisait glorifier par un comédien ordinaire de Dioclétien ces poèmes sans prix qui, fidèles tableaux de l'esprit romain, portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste. On suppose que Corneille lui écrit pour le remercier de n'avoir pas mis *Pompée* au-dessous de *Cinna*.

IV

Chargé de recevoir à l'Académie (1685) Thomas Corneille, qui succédait à son illustre frère, Racine disait : « La scène retentit encore des acclamations qu'excitèrent à leur naissance le *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Pompée*. » Au lendemain de la cérémonie, Thomas Corneille écrit à Racine.

Il le remercie de l'hommage rendu à son frère, dont Racine a été le digne rival et reste le seul héritier.

Il ne le remercie pas moins d'avoir rendu justice aux mâles beautés de *Pompée*, qui n'est pas indigne assurément d'être cité près du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*.

Toutefois il réclamera en faveur de *Polyeucte*.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

De l'imitation des écrivains latins dans Corneille.

(Leçon d'agrégation, 1860.)

II

Étudier le caractère de Pompée dans Plutarque, Lucain et Corneille. (Leçon d'agrégation, 1862.)

III

Étudier le caractère de César dans Corneille, dans Lucain et dans Plutarque. (Leçon d'agrégation, 1875.)

IV

Des caractères bas dans le théâtre de Corneille. Étudier spécialement Maxime et Ptolomée.

(Aix. — Devoir de licence, juin 1886.)

V

Comment Corneille, corrigeant et complétant Lucain, que cependant il resserre, ne présente que les côtés dignes et intéressants de Pompée, et sait rendre à César son véritable caractère. (Rennes. — Devoir d'agrégation.)

VI

Constater le culte de Corneille pour Lucain; en indiquer : 1° les raisons; 2° la mesure.

(Rennes. — Devoir d'agrégation.)

VII

Quel enseignement sur le génie dramatique de Corneille peut nous donner l'*Examen* de *Pompée?*

(Douai. — Devoir d'agrégation, mai 1886.)

VIII

Le caractère de César dans la *Mort de Pompée.*

(Douai. — Devoir d'agrégation de grammaire, février 1886.)

IX

Quelles sont les qualites durables, quels sont aussi les défauts de la *Mort de Pompée?*

(Clermont. — Devoir d'agrégation.)

X

De la politique au théâtre dans *Cinna* et *Pompée.*

(Clermont. — Devoir d'agrégation.)

XI

César entre Cléopâtre et Cornélie, dans *Pompée.*

(Clermont. — Devoir d'agrégation.)

XII

Établir la part de l'histoire et celle du romanesque dans les drames romains de Corneille.

(Clermont. — Devoir d'agrégation.)

XIII

Justifier la critique et l'éloge contenus dans ce jugement de Geoffroy : « La *Mort de Pompée*, l'un des moins réguliers des chefs-d'œuvre de Corneille, est un de ceux qui portent le plus l'empreinte de son génie créateur. »

XIV

Dans quelle mesure faut-il accepter la condamnation portée par Schlegel contre *Pompée*, simple collection, à ses yeux, de « morceaux de rhétorique faiblement liés entre eux par le fil d'une intrigue mal nouée »?

XV

D'Aubignac compare la délibération du second acte de *Cinna* à celle du premier acte de *Pompée*, et condamne celle-ci : parce que le sujet n'en est pas assez grand ni le motif assez pressant et nécessaire, parce qu'elle est placée au début de la pièce, dont elle retarde l'exposition, parce qu'elle est trop longue. Que penser de ce jugement?

XVI

Vauvenargues, dans ses *Réflexions critiques sur quelques poètes*, blâme la « ridicule ostentation » du défi que Cornélie jette à César, et ajoute : « Cette affectation de grandeur que nous prêtons aux Romains m'a toujours paru le principal défaut de notre théâtre et l'écueil ordinaire des poètes. »

Faire dans cette critique la part du faux et celle du vrai.

XVII

Qu'a voulu dire Corneille lorsqu'il a écrit, dans son *Examen* : « A bien considérer cette pièce, je ne crois pas qu'il y en ait sur le théâtre où l'histoire soit plus conservée et plus falsifiée tout ensemble? »

XVIII

Examiner l'idée que Corneille se faisait du style en expliquant et discutant cette phrase de l'*Examen* de *Pompée* : « Pour le style, il est plus élevé en ce poème qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aie faits. »

Villefranche-de-Rouergue. — J. Bardoux, impr.

LE MENTEUR

(1643)

I

Comment Corneille sait accommoder une pièce espagnole au goût français. — La comédie d'Alarcon et celle de Corneille. — Les unités.

Corneille a cru d'abord que la *Sospechosa Verdad* (la vérité rendue suspecte) était de Lope de Vega; puis il a reconnu lui-même son erreur et indiqué son vrai modèle, Alarcon.

Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, petit bossu qui, disaient ses contemporains, prenait sa bosse pour le mont Hélicon, semble avoir été dédaigné du public, qu'il dédaignait. On ignore jusqu'à la date précise de sa naissance, et l'on sait seulement que, né au Mexique de parents espagnols d'origine, il vint à Madrid vers 1621. Il y occupa la charge lucrative de rapporteur au Conseil des Indes et y mourut en 1639, trois ans avant la représentation du *Menteur*. De 1628 à 1634, il avait publié une vingtaine de comédies en deux volumes. C'était un amateur de génie, mais que le public traita toujours en amateur et dont il ne prit guère au sérieux les faciles productions, écloses dans les heures de loisir.

On a souvent remarqué que nous devions à l'influence, alors toute-puissante, de l'Espagne les deux premiers chefs-d'œuvre de la tragédie et de la comédie au XVII[e] siècle. Pour la comédie, les modèles d'au delà des Pyrénées s'imposaient plus encore que pour la tragédie, car la comédie était alors tout entière dans ces intrigues galantes et romanesques où les Espagnols triomphaient. La pièce d'Alarcon vaut surtout, en effet, par la savante complication de l'intrigue, par l'extrême ténuité des fils qui la relient, par la variété des incidents et la liberté de l'allure; au contraire, c'est par la finesse de l'analyse morale, par l'expression, à la fois savante et légère, spirituelle et pathétique, des sentiments les plus divers, que la comédie de Corneille sera originale.

Au fond, deux systèmes dramatiques sont en présence : l'un

qui étale sous nos yeux les détails de la vie réelle et nous montre les personnages vivant, parlant, agissant en pleine lumière; l'autre qui, dédaigneux de l'extérieur, regarde plus volontiers vers l'intérieur de l'âme et s'efforce de saisir les nuances les plus fugitives des caractères; l'un qui donne aux choses un relief saisissant, l'autre qui triomphe dans les abstractions, on pourrait presque dire dans la dissection de l'être moral.

Quel luxe de détails pittoresques et concrets chez Alarcon, et comme, à côté de cette prodigalité méridionale, l'art de Corneille paraît sobre et sévère! Il n'y a pas moins de six tableaux dans la *Verdad sospechosa*. C'est dans la rue des Orfèvres, fréquentée du beau monde de Madrid, que don Garcia, écolier tout fraîchement sorti de Salamanque, rencontre Jacinta (Clarice) et Lucrèce, dont Corneille a respecté le nom. C'est dans le cloître du couvent de la Magdalena — détail bien espagnol — qu'il retrouvera, cachées sous leurs mantilles, les jeunes filles qu'il a entrevues, la nuit, à leur balcon. C'est dans le parc d'Atocha qu'il se battra en duel avec don Juan de Sosa (Alcippe) et que tous deux seront séparés par don Félix (Philiste), leur commun camarade d'Université. Corneille s'est contenté d'un récit, charmant sans doute, mais plus froid; encore a-t-il pris soin d'élaguer certains détails caractéristiques, tels que celui de l'*agnus Dei* sur lequel se brise l'épée de Garcia. Le père de celui-ci, don Beltran (Géronte), demande-t-il Jacinta en mariage, le poète, soyez-en sûrs, nous fera assister à cette démarche solennelle, qu'accueillera Jacinta, en présence de son oncle devenu son tuteur après la mort de ses parents. Jacinta exprime-t-elle le désir de connaître son fiancé, nous verrons, comme elle, passer sous sa fenêtre Garcia et son père, à cheval, et la surprise de la jeune fille en reconnaissant l'étranger de la rue des Orfèvres fera l'effet d'un coup de théâtre, tandis que cette reconnaissance, annoncée, puis oubliée, semble-t-il, par Corneille, est à peine indiquée par un jeu de scène peu intelligible, qui passe inaperçu. De même, au dénouement, la confusion du trompeur trompé est plus dramatique, parce que, loin d'être renfermée, comme chez Corneille, dans l'âme du menteur, elle éclate aux yeux de tous. Il suffit pour cela d'un mouvement de Garcia vers celle qu'il croit être Lucrèce et qui est Jacinta, d'un geste de don Juan de Sosa, qui lui montre la véritable Lucrèce. Les protestations de Garcia, auxquelles don Beltran, menaçant, impose silence, nous émeuvent plus, dès

lors, que l'indifférence presque joyeuse avec laquelle Dorante accepte sa mésaventure.

Si l'intrigue est parfois embrouillée chez Corneille ; si l'action, en général, a chez lui moins d'éclat, de force et de suite ; si même, en certains passages, on sent quelque gène et quelque lourdeur de main, c'est qu'il a dû tout condenser pour tout faire tenir dans les limites plus étroites des cinq actes classiques. Ne vantons point trop l'aisance avec laquelle se déploie l'imbroglio espagnol : Alarcon n'était point aux prises avec la règle tyrannique des trois unités, et peut supposer, par exemple, que trois jours se sont écoulés entre la scène du balcon et les incidents qui suivent. Il est vrai que la durée de l'action française est de trente-six heures environ, mais seulement en y comprenant les heures de nuit ; car on dort dans le *Menteur*, et Corneille doit l'avouer dans le *Discours des trois unités*, où il essaye de s'en excuser. L'unité de lieu semblait plus difficile à justifier, car nous passons des Tuileries à la place Royale. Mais quoi ! ne suffit-il pas que ces deux endroits soient contenus dans un même lieu général qui est Paris ? La duplicité de lieu n'existe pas, suivant Corneille, si l'on ne change point de lieu dans le cours d'un même acte, surtout si l'on évite et de varier les décorations d'un acte à l'autre et de nommer les lieux particuliers, ce qui « aiderait à tromper l'auditeur ».

Ces gaucheries reconnues, il nous sera permis d'admirer l'art avec lequel cet imitateur, qui n'est pas un plagiaire, sait accommoder au goût français les traits souvent forcés du modèle espagnol. Chez Alarcon, comme chez Corneille, c'est un faux pas qui est le point de départ de la pièce entière, mais un faux pas suivi d'une chute réelle, dont Corneille épargne le spectacle à notre délicatesse. C'est aussi le prétexte d'une conversation alambiquée, dont Corneille, qui suivait la mode, conforme d'ailleurs à son penchant naturel, a pris plaisir à reproduire les subtilités galantes. Mais ce qu'il n'a pas reproduit, c'est l'invention, assez grossière, du menteur espagnol, qui se fait passer pour un créole opulent, fait sonner bien haut ses richesses, et, qui pis est, se permet de les offrir. Il était naturel, assurément, que Garcia parlât des Indes, comme Dorante parle des guerres d'Allemagne, mais on avouera que cette façon de faire sa cour sent le marchand plutôt que le gentilhomme.

Les récits fameux du concert sur l'eau et du mariage de Poitiers ne sont pas moins bien « adaptés » à la scène française. Le second est conduit avec un art savant dont l'espagnol n'ap-

proche pas; le premier, par la précision sans sécheresse et l'habile appropriation des détails, atteint à la vraisemblance. C'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire, car il n'était pas aisé de donner quelque air de vraisemblance à des épisodes dont le cadre naturel est la vallée du Mançanarès, et qui semblent dépaysés si on les transporte sur les bords de la Seine. Que Corneille ait réussi à rendre l'illusion parfaite, on ne saurait le soutenir, et lui-même ne pouvait s'en flatter; mais c'est beaucoup déjà d'avoir su mettre au point, pour l'optique de notre scène, des récits illuminés du soleil espagnol, d'avoir fait un choix dans ce luxe exubérant de détails, d'avoir sacrifié les six cabinets de feuillage, remplacés par des bateaux, sous notre ciel brumeux, les glaces et les sorbets, les parfums et les essences, les cure-dents mêmes, dont Alarcon n'épargne pas à son lecteur la description minutieuse.

Imiter ainsi, c'est créer encore. Même lorsque Corneille trouve en germe chez Alarcon une belle scène, il y imprime sa marque et la renouvelle si bien qu'il la rend inimitable à ceux-là mêmes dont elle est imitée. Ainsi de la scène tant admirée entre Géronte et son fils. N'est-elle point toute cornélienne, et n'est-ce point de Corneille surtout qu'on peut dire que sa comédie sait, quand il le faut, élever la voix? Il avait déjà créé de toutes pièces le monologue d'Alcippe, plus tragique assurément que comique. On peut dire qu'il a créé aussi la scène III de l'acte V, bien qu'Alarcon eût eu avant lui l'idée d'une réprimande, ou plutôt des deux ou trois réprimandes successives infligées par don Beltran à son fils Garcia. Les multiplier, n'était-ce pas d'avance en affaiblir l'effet? Corneille n'en a voulu qu'une, et l'a réservée pour son cinquième acte, non pas seulement, comme le prétend M. Viguier, parce qu'il y cherchait un renfort pour son faible dénouement, mais parce que son sûr instinct des choses du théâtre lui faisait voir une faute là où M. Viguier voit une inspiration de génie. Eh quoi! c'est dès le début que le courroux du père éclatera contre le fils? c'est dès le début qu'il sera instruit de ses mensonges et les flétrira? et, de temps à autre, l'auteur, pour ne laisser aucun doute sur la pureté de ses intentions, prendra soin de renouveler cette flétrissure? Mais où sera l'imprévu? où le coup de théâtre? Plus morale peut-être, l'action sera moins dramatique à coup sûr; l'explosion de l'indignation paternelle a besoin, pour être émouvante, d'être préparée, attendue, espérée, après ce long enchaînement de mensonges, d'où elle doit jaillir enfin comme un soudain coup de foudre.

La comparaison de ces deux scènes, si semblables par certains détails, si différentes par la manière de les mettre en œuvre, suffirait à prouver l'originalité du *Menteur*. Mais à côté de l'éloquent Géronte voici le plaisant Cliton, ce précurseur des valets de Molière ; sa verve gauloise, ses naïfs effarements, nous amusent. Près de lui, la figure du valet espagnol Tristan paraîtra bien effacée. Il n'apparaît qu'au second plan ; il n'assiste même pas au récit du faux mariage, et n'a pas à témoigner ensuite l'émotion naïve qui égaye l'une des scènes les plus neuves de la pièce française. Tant de mots piquants et passés en proverbe :

> La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne...
> Les gens que vous tuez se portent assez bien, etc.

appartiennent à Corneille et à Corneille seul, comme la tirade ironique de Dorante sur le plus sûr moyen de plaire aux dames. Et tant de hautes ou fines pensées tiennent dans ce vers que ceux-là seuls croient rebelle qui ne savent pas l'assouplir, dans cet alexandrin qui, sous la forte main de Corneille, tantôt se prête à l'expression des sentiments les plus virils, tantôt se plie aux légers caprices de l'esprit gaulois. Quel contraste avec le rythme de huit pieds qu'emploient les auteurs dramatiques espagnols, et qui, sautillant, prolixe, monotone, fatigue l'oreille d'un déluge de vers faciles !

Ne craignons donc point d'accorder à l'auteur espagnol la supériorité pour tout ce qui regarde l'intrigue de son drame, nous allions dire de son roman, pourvu qu'on accorde en revanche à Corneille la gloire d'avoir surpassé de beaucoup Alarcon par la peinture vivante des caractères et par la verve du style.

II

Où est le comique du « Menteur » ? — Faiblesse de l'intrigue.

C'est un lieu commun de prétendre que Corneille avait trop de génie pour avoir de l'esprit. Sur ce point, la plupart des critiques allemands, qui s'y connaissent, et des critiques français sont d'accord : « Corneille, dit Schlegel, avant d'avoir composé des tragédies, s'était fait un nom en remaniant des

comédies espagnoles. La seule de ces pièces qui soit restée au théâtre, c'est le *Menteur,* imité de Lope de Vega, et qui, à mon avis, ne prouve aucun talent comique. Un poète habitué à monter sur des échasses n'a que des mouvements maladroits dans un genre où il ne s'agit que de marcher à fleur de terre, mais avec grâce et légèreté. » Cette théorie n'irait à rien moins qu'à refuser le don du comique à Shakespeare, à Racine, à tous ceux qui, avant ou après Corneille, ont fait quelques heureuses excursions hors du domaine tragique. Que le ton de la tragédie leur soit plus familier et que parfois, malgré eux, ils soient tragiques dans la comédie même, cela peut se soutenir, au moins pour Corneille; mais si les récits de Dorante, si les boutades de Cliton n'ont rien que de maladroit, c'est que les Allemands se font une idée particulière de la « légèreté ».

On ne conçoit guère comment un critique très français et très pénétrant, Sainte-Beuve, a pu écrire sévèrement après Schlegel : « Corneille rentra dans l'imitation espagnole par le *Menteur,* comédie dont il faut admirer bien moins le comique (Corneille n'y entendait rien) que l'imbroglio, le mouvement et la fantaisie. » Il est vrai que Sainte-Beuve l'écrivait au début de sa carrière; plus mûr, il était moins systématique, il reconnaissait bien des nuances dans le génie de ce Corneille qu'on se représente uniformément solennel, mais dont le front savait parfois se dérider. Pour nous, nous prendrions volontiers le contre-pied du mot de Sainte-Beuve, et nous dirions : « Le *Menteur* est une comédie dont il faut bien moins admirer l'intrigue (Corneille sur ce point reste au-dessous d'Alarcon) que le comique du dialogue et le détail plaisant des caractères. »

Sur cette faiblesse de l'intrigue il faut passer condamnation : l'entrain même du style ne réussit pas à faire oublier l'insuffisance du fond. En apparence, rien de plus simple que l'action du *Menteur,* si l'on en juge du moins par la simplicité de la mise en scène : « Le théâtre est un jardin pour le premier acte, et pour le second acte il faut des maisons et bâtiments et deux fenêtres. Au premier acte, un billet; au deuxième acte, deux billets; au quatrième acte, des jetons. » En réalité, le développement de cette action est plus compliqué qu'il ne semble, et ne va pas sans quelque obscurité, sans quelque gaucherie même; comme on le dit aujourd'hui dans la langue du théâtre, elle est pleine de « trous ». Non pas que nous en condamnions le point de départ avec la même sévérité que d'autres; elle n'est fondée que sur un faux pas, sans doute, et ce

faux pas aurait fort bien pu ne pas se produire; mais, dans la vie réelle, dont la comédie est l'image, combien d'incidents fortuits, de causes insignifiantes produisent des effets importants et durables ! Ce faux pas, d'ailleurs, est aussi le principe de la comédie espagnole. Ce qui n'est pas dans l'espagnol, c'est un je ne sais quoi de décousu et de heurté. Ainsi, au début du second acte, Géronte, que nous ne connaissons pas encore, propose brusquement à Clarice un mariage dont on ne voit pas les raisons. Clarice est libre; mais par quel hasard ? Alcippe, son fiancé, attend pour l'épouser l'arrivée de son père, et — depuis deux ans ! — le vieillard se laisse attendre. Comme il est naturel, elle demande à connaître le nouveau fiancé qu'on lui propose : on lui ménage donc un moyen de le connaître, ou plutôt de le reconnaître, et l'on ne fait même pas assister le spectateur à cette reconnaissance, et pour qu'il sache qu'elle a eu lieu il faut que Clarice le lui apprenne ! Ailleurs, ce sont des épisodes qui sont gauchement introduits : le récit du duel, par exemple, n'est amené que par une question de Cliton, inquiété, dit-il, par un « bruit sourd », par un « confus murmure ». Sans faire tort à Corneille, il est donc permis de signaler, çà et là, quelque maladresse dans la conduite de l'intrigue et dans la liaison des scènes.

Il y a plus : on a pu soutenir, non sans raison, que cette charmante comédie du *Menteur* n'était pas soutenue et animée par un intérêt suffisamment dramatique. Le plaisir que nous éprouvons à l'entendre ou à la voir est un plaisir de dilettante; nous sommes plus séduits qu'émus, et n'avons même pas, pour réveiller notre attention, cet intérêt vivant de l'actualité, qui devait passionner les contemporains; car dans le *Menteur*, comme en plusieurs de ses pièces précédentes, Corneille ne dédaigne pas ce genre particulier d'intérêt et ce succès facile qui naît des allusions. Seulement ici nous ne sommes plus transportés, soit dans la galerie du Palais, soit à la place Royale; c'est tout Paris, Paris transformé par la main puissante de Richelieu, qui étale à nos yeux ses splendeurs nouvelles : après les Tuileries, la place Royale; à côté du Pré aux Clercs, le palais Cardinal.

Avouons pourtant que cet intérêt, bien affaibli pour nous, n'est que secondaire, et demandons-nous quel intérêt plus sérieux le domine.

III

L'intérêt de la comédie est-il dans les mensonges de Dorante ? — Comparaison avec l' « Étourdi » de Molière.

L'intérêt dramatique pouvait naître ici d'une triple source : 1° des mensonges mêmes accumulés par Dorante; 2° de la passion que Dorante éprouve pour Clarice; 3° des mésaventures du menteur et de la leçon morale qui en sort. Nous n'hésitons pas à le dire, aucune de ces trois sources d'intérêt n'est épuisée par Corneille.

On a souvent comparé au *Menteur* de Corneille l'*Étourdi* de Molière. Lélie ne ment-il pas comme Dorante, et, comme lui, ne s'embrouille-t-il pas dans ses mensonges? Mais Lélie est à la fois inférieur à Dorante pour les ressources de l'esprit, et supérieur par le caractère, que ne gâte aucune habitude vicieuse et invétérée. S'il ment, c'est par occasion, presque par nécessité, parce qu'il a besoin du mensonge pour satisfaire sa passion, et aussi parce que Mascarille l'emporte, bon gré, mal gré, dans le tourbillon de sa verve endiablée. Dorante, au contraire, a toute la responsabilité de ses inventions fantaisistes; Cliton l'admire et le suit plutôt qu'il ne le conseille et qu'il ne le guide. Les deux pièces, plus remarquables par la gaieté du dialogue que par la rigueur de la composition, sont des comédies « à tiroir », et l'on ne voit point pourquoi la série des étourderies de Lélie ou des mensonges de Dorante s'arrête à tel point précis, au lieu de se prolonger indéfiniment. Mais, du moins, les étourderies de Lélie ont cet effet de le replonger sans cesse dans les embarras d'où Mascarille l'a fait sortir; elles se rattachent donc à l'action par un lien direct, bien qu'un peu lâche. On ne voit pas quel lien rattache à l'intrigue du *Menteur* certains mensonges tout à fait gratuits. Au fond, il n'y en a que deux, celui du faux mariage et de la fausse grossesse, qui n'en soient pas facilement séparables. Ceux du concert sur l'eau et du duel sont de purs hors-d'œuvre, d'agréables superfluités, dont l'intérêt, pour ainsi dire, est exclusivement littéraire.

IV

Est-il dans la passion de Dorante ?

Si l'amour de Dorante pour Clarice était vif et sincère, il suffirait à relever l'intérêt de la comédie. Mais quoi ! Dorante nous l'apprend lui-même dès le début du premier acte : il arrive de Poitiers à Paris avec la résolution bien arrêtée d'être amoureux de la première femme qu'il rencontrera ; il est donc amoureux par système autant que par passe-temps. Clarice paraît ; son heureux faux pas lui vaut à l'instant une déclaration improvisée, dont l'ardeur imprévue l'étonne à bon droit. C'est un amour de tête bien plutôt que de cœur : l'imagination seule l'a fait naître, l'imagination seule le soutient. Quelle sympathie, dès lors, peut éveiller en nous, quelle inquiétude peut nous inspirer ce caprice ? Nous sommes rassurés d'avance sur le résultat de cette intrigue, on pourrait dire de ce jeu d'esprit ; les succès seront bien accueillis de Dorante, mais sans fiévreux enthousiasme ; les déceptions lui blesseront l'épiderme sans pénétrer jusqu'à l'âme ; son orgueil juvénile se réjouira des uns, souffrira des autres ; car c'est l'orgueil qui est en jeu, et Dorante n'est pas un mélancolique. Le plaisir que lui donne cette aventure l'occupe, le trouble parfois, jamais ne l'égare : il reste maître de lui ; la preuve qu'il ne se laisse pas envahir tout entier par cet amour, c'est qu'il observe froidement les personnes et juge avec impartialité de leurs mérites ; c'est qu'après avoir été charmé par Clarice, il est charmé par Lucrèce. Il est vrai que le bon Corneille n'avait trouvé que ce moyen pour nous préparer au dénouement ; mais le dénouement n'en reste pas moins pénible. De deux choses l'une, en effet : ou Dorante aime vraiment Clarice, et en ce cas rien n'est plus douloureux, plus désagréable à la pensée, que le quiproquo d'où sort cet autre mariage inattendu ; ou il ne l'a jamais aimée dans l'âme, et que dire alors de la froide comédie où il a joué son rôle ? Sans doute, Dorante reste séduisant, malgré tout, à nos yeux, parce qu'il est jeune, spirituel, naïvement audacieux, prêt à toutes les belles folies ; parce que, n'aimant pas vraiment, il croit aimer ; parce qu'il marche en aventureux conquérant vers l'avenir qui lui sourit. L'impression d'ensemble reste pourtant équivoque. Ajoutez que

cet amour, déjà froid par lui-même, est encore refroidi par les subtilités ou les fadeurs de la galanterie contemporaine. Geoffroy dit un peu rudement : « Les deux femmes sont tout ce qu'il y a de plus insipide au théâtre. » Bornons-nous à dire que ces gracieuses figures sont un peu effacées, et que l'intérêt de la pièce ne saurait être de ce côté.

V

Est-il dans la leçon morale?

Le même Geoffroy, si dur pour Clarice et Lucrèce, trouve fort moral le dénouement du *Menteur;* d'autres observent, au contraire, que Dorante, non seulement n'est pas corrigé, mais n'est même pas puni, puisqu'il penche vers Lucrèce précisément à l'heure où Lucrèce va lui être donnée, et qu'il la reçoit de bonne grâce, sans que personne s'aperçoive de sa déception, d'ailleurs fort peu cruelle. Mais un poème dramatique n'a rien à prouver, n'a personne à convertir. Est-il vrai, vivant, humain? Cela suffit. Corneille ne s'était même pas préoccupé de la question morale : « Il est hors de doute, dit-il dans le *Discours du poème dramatique,* que c'est une habitude vicieuse que de mentir; mais Dorante débite ses menteries avec une telle présence d'esprit et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables. » C'est précisément, répondraient les censeurs rigoureux, parce que Dorante est séduisant que son exemple est dangereux ; car nous devenons ses complices involontaires, et ne pouvons condamner qu'avec peine un travers où se mêle tant d'esprit. Mais Corneille aurait raison contre les censeurs : il n'a pas, en effet, banni de sa pièce toute leçon morale ; mais il a voulu que cette leçon revêtît elle-même la forme dramatique et empruntât son autorité à l'autorité paternelle[1] : il l'a donc placée dans la bouche de Géronte, et l'a réservée pour la fin ; plus longtemps elle se sera fait attendre, plus frappant sera le coup de théâtre. Il est vrai que, même après cette explosion, après cet orage dans un ciel serein, Dorante se retrouvera menteur comme devant. Mais, encore une fois, il ne faut point trop

1. Voir V. Merlet, *Études littéraires sur les classiques français.*

en vouloir à Corneille de n'avoir pas composé une comédie didactique.

Où donc est l'intérêt véritable? Il est tout entier dans la peinture de deux caractères, ceux de Dorante et de Géronte, près desquels apparait, au second plan, celui du Cliton. Que « l'intrigue se mêle heureusement à la peinture des caractères », rien de moins contestable ; mais le tableau vaut mieux encore que le cadre. Ce n'était point l'avis de Fontenelle, qui ne se montre pas ici fort soucieux de défendre la gloire de son oncle : « Quoique le *Menteur*, écrit-il, soit très agréable et qu'on l'applaudisse encore aujourd'hui, j'avoue que la comédie n'était point arrivée a la perfection. Ce qui dominait dans les pièces était l'intrigue et les incidents, erreurs de noms, déguisements, lettres interceptées, aventures nocturnes, et c'est pourquoi on prenait presque tous les sujets chez les Espagnols, qui triomphaient sur ces matières. Ces pieces ne laissaient pas d'être fort plaisantes et pleines d'esprit, témoin le *Menteur*, *Don Bertrand de Cigarral* et le *Geôlier de soi-même*. Mais enfin la plus grande beauté de la comédie était inconnue : on ne songeait point aux mœurs et aux caractères; on allait chercher bien loin les sujets de rire dans des événements imaginaires avec beaucoup de peine, et on ne s'avisait point de les aller prendre dans le cœur humain, qui en fourmille. » Il y aurait plus d'une réserve à faire sur ce jugement trop absolu : ce que Fontenelle loue dans le *Menteur*, c'est l'intrigue, c'est l'imbroglio : ce qu'il regrette de n'y pas trouver, ce sont des caractères. Il nous semble, au contraire, que, si amusante que soit l'intrigue du *Menteur*, malgré les gaucheries signalées plus haut, ce n'est point l'élément original de la pièce. Ici encore nous serions de l'avis de Geoffroy, et nous dirions après lui : « On ne peut refuser au *Menteur* une place très distinguée parmi les bonnes comédies de caractère. » Ce qui a trompé beaucoup de critiques, c'est qu'il n'est franchement ni une comédie de caractère ni une comédie d'intrigue (et qui donc pourrait se flatter de marquer la limite précise qui sépare ces deux catégories de pièces, jusque dans le théâtre de Molière?). C'est même qu'il parait, a tout prendre, être plutôt une comédie d'intrigue, si l'on en juge par l'extérieur et par l'importance donnée aux incidents variés de l'action. Il serait donc excessif de prétendre que le *Menteur* est purement et simplement une comédie de caractère ; la vérité, c'est que la part faite à la peinture des caractères, quoi qu'en dise Fontenelle, y est fort large, et qu'en cette partie surtout on retrouve le grand Corneille.

VI

Le « Menteur » rattaché aux premières comédies de Corneille. — Les femmes, les valets.

On comprendrait mal, en effet, le *Menteur*, si l'on y voyait un heureux accident dans le théâtre comique de Corneille, si on l'isolait des comédies qui l'ont précédé, qu'il a fait oublier, mais dont il procède. Un coup d'œil jeté sur ces essais juvéniles nous convainc que Corneille, en s'élevant au-dessus de lui-même, ne se montre pas infidèle à l'esprit qui animait ses premières œuvres, et que, de *Mélite* au *Menteur*, une étroite parenté unit les caractères renouvelés ou créés par lui.

S'étonne-t-on, par exemple, de la soudaine passion que Clarice inspire à Dorante ? Mais l'amour, chez Corneille, est le plus souvent l'effet d'un coup de foudre inattendu ; c'est un entraînement irrésistible et fatal auquel nous essayerions en vain de nous soustraire. En revanche, les amoureuses, sauf exception, restent maîtresses d'elles-mêmes, et sont plus volontiers railleuses que passionnées. Comme Clarice, qui accueille Dorante sans décourager Alcippe, elles sont d'esprit pratique. Leur grande affaire, c'est le mariage ; mais toutes ne la conduisent pas de même façon. Les unes, fines d'ailleurs, mais froides, n'ont pas de volonté qui leur soit propre, et se plient à la volonté de leur famille, sans témoigner d'en être fort heureuses ni fort chagrines. Les autres, filles de tête plus encore que de cœur, prétendent choisir librement et ne consulter que leur inclination. La Clarice du *Menteur* tient, ce semble, des unes et des autres ; elle ne s'abandonne jamais tout entière, puisque, fiancée à Alcippe, elle se montre disposée à le quitter pour Dorante, et qu'ensuite, trompée ou se croyant trompée par Dorante, elle revient volontiers à Alcippe, non sans quelque pointe de dépit, il est vrai. Elle aussi, en fille obéissante, se couvre du nom et de l'autorité de son père ; mais il faut avouer que c'est pour la forme, pour sortir d'embarras. Elle ne songe plus à les invoquer quand elle se trouve seule avec Lucrèce, son amie, figure assez pâle, mais agréable, qui traverse silencieuse le premier acte, n'apparaît pas au second, se laisse à peine entrevoir au troisième, mais peu à peu s'anime, et, prise à ses propres ruses, aime vraiment celui qu'elle aimait

par feinte. Plus moqueuse et plus vive, ayant par-dessus tout l'horreur d'un célibat prolongé, Clarice cherche dans ces intrigues l'amusement de sa coquetterie plutôt que la satisfaction d'un sentiment peu profond. Elle a déjà quelque expérience, et raisonne plus qu'elle ne s'émeut : c'est tout un système, froidement conçu, froidement exécuté bientôt, qu'elle expose à Isabelle, suivante de bon ton, sans relief, comme il convient à une confidente, dont le rôle est de s'effacer discrètement pour laisser parler et agir les autres.

Si l'on voulait être tout à fait juste pour ce caractère à peine ébauché d'Isabelle, il ne faudrait pas oublier qu'il était une forme nouvelle et fort adoucie du caractère ancien de la nourrice, conseillère équivoque dont *Mélite* nous offre le type souvent odieux. Pourquoi cependant, à côté d'Isabelle, le caractère de Sabine, suivante de Lucrèce, semble-t-il marqué de traits plus nets et plus hardis ? C'est que Sabine est, comme l'indique Corneille lui-même, une simple femme de chambre, une devancière de ces soubrettes dont Molière fera bientôt éclater sur la scène le rire étincelant, sachant, comme elles, à merveille son « métier », ne dédaignant pas l'argent plus qu'elles, mais spirituelle et avenante.

A la soubrette s'oppose naturellement le valet, à Sabine Cliton, dont le rôle d'ailleurs est autrement utile, sinon nécessaire à l'action. Corneille avait déjà mis au théâtre quelques caractères de valets, mais aucun qui fût plaisant. Cliton sert fidèlement son maître, mais à condition de le pouvoir railler de temps en temps. On l'a dit avec raison, ce « menteur goguenard » n'appartient pas à la famille des Scapin, des Crispin, des Frontin ; il frappe des proverbes, comme Sancho, dont il a le bon sens, avec plus de finesse ; son caractère est un curieux mélange de naïveté et de malice, d'expérience sceptique et de crédulité, comme son langage est un mélange d'ironie piquante et de trivialité brutale. Comment est-il à la fois un mentor si judicieux et une dupe si facile ? Comment concilier son admiration inquiète pour le génie d'invention de son maître avec les étranges libertés de parole qu'il ne s'interdit pas ? De tous ces constrastes pourtant se compose une figure originale et vivante. Le mérite de cette création est d'autant plus grand que Corneille, en la concevant, se privait volontairement d'un élément essentiel de l'ancienne comédie. Plus de ces fourberies équivoques, mais réjouissantes, des valets italiens, qui déridaient les plus sévères : Cliton ne ment pas lui-même, à

proprement parler, ou, du moins, n'est menteur que par ricochet; il s'efforce même d'arrêter le torrent des mensonges de son maître, et ne lui épargne pas les remontrances; au lieu d'être son complice, il est son précepteur de morale, bien qu'il lui prêche et nous prêche une morale fort peu relevée. Eh bien, ce valet sermonneur, qui semblait devoir être ennuyeux et froid, est la gaieté de la pièce : il n'a même pas besoin d'ouvrir la bouche : sa pantomime expressive suffit à nous égayer : les mille jeux de physionomie où se traduisent tour à tour sa surprise et son impatience, son ironie et son dépit, soulignent d'un trait plaisant les bonnes fortunes ou les mésaventures de Dorante. C'est un *gracioso,* mais un *gracioso* gaulois, qui manque parfois de délicatesse, qui ne manque jamais d'esprit.

VII

Le caractère de Géronte.

Il serait donc exagéré de prétendre que, sauf Géronte, tous les autres personnages sont éclipsés par le menteur et ne sont guère que les auditeurs de ses contes. Mais il est certain que les deux figures de Dorante et de Géronte occupent seules le premier plan. Ce n'est point uniquement la séduction de l'antithèse qui a décidé Corneille à les opposer l'une à l'autre. Depuis longtemps il s'était fait une idée particulière des rapports entre les pères et les enfants. Don Diègue et le vieil Horace nous disent assez quelle haute idée Corneille se fait de la majesté paternelle ; mais un père de comédie ne peut marcher leur égal. De tout temps et dans les théâtres de tous les pays, les Géronte ont été bafoués par les Dorante, les vieillards par les jeunes gens. Comment donc unir en eux la dignité du père et la crédule complaisance de la dupe? Corneille, toujours un peu gauche dans la peinture des nuances, avait plusieurs fois déjà essayé de résoudre le problème ; mais le plus souvent il avait versé, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Souvent on verra tel père, comme le Géronte de la *Suivante,* parti de l'indulgence, aboutir bien vite au despotisme ; il aura une volonté et saura l'imposer :

Et, pour toute raison, il suffit que je veux.

C'est aussi la seule raison que daigne donner à sa fille en

larmes le Géronte de l'*Illusion comique* pour la déterminer à épouser Adraste :

Ne me répliquez pas quand j'ai dit : Je le veux !

Moins dur, le Géronte du *Menteur* sera-t-il donc moins impérieux ? Mais lui aussi n'impose-t-il pas Clarice à Dorante ? Lui aussi ne s'écrie-t-il pas, en face de ses hésitations bien naturelles :

Fais ce que je t'ordonne... En un mot, je le veux ?

On oublie trop ce premier trait de caractère lorsqu'on accuse Géronte de passer sans transition de l'extrême faiblesse à l'extrême sévérité. Sans doute la transition n'est point adroitement ménagée ; mais il n'y a point de contradiction absolue entre la scène de l'acte II et celle de l'acte V ; elles nous présentent seulement deux aspects divers d'un même caractère. Le vieillard qui, sans consulter son fils, demande pour lui la main de Clarice ; qui, sans se préoccuper de la lui faire connaître d'abord, lui annonce que « l'affaire est conclue » ; qui n'accepte pas ses objections et le somme d'obéir, n'est pas un père si avili ni si ridicule. Si pourtant il est dupe des inventions de son fils, faut-il tant s'en étonner ? De plus défiants, de plus clairvoyants que lui se laisseraient prendre à l'air de vraisemblance, à la sincérité apparente de ces mensonges ingénieux. Il est vrai que son aveuglement va bien loin et se prolonge bien longtemps : on ne comprend guère, par exemple, qu'il se plaise à vanter la « sagesse » de sa bru imaginaire, que les réponses embarrassées ou contradictoires de son fils, les effarements de Cliton, ne lui ouvrent pas enfin les yeux. Mais ce qui l'aveugle, ce n'est point la simplicité poussée jusqu'à la sottise, c'est l'amour paternel poussé jusqu'à la passion pour ce fils unique en qui il se voit revivre, qui perpétuera sa race et son nom. Plus est absolu cet amour, plus est naïvement chaleureuse l'explosion de sa joie lorsqu'il salue d'avance la venue du petit-fils qu'on lui promet ; plus naturelle aussi et plus pathétique sera l'explosion de sa douleur indignée quand il comprendra que Dorante s'est joué de ses sentiments les plus chers. C'est dans la profondeur de sa tendresse outragée, de ses espérances profanées, qu'il puisera la mâle noblesse de son éloquence. Il n'aura qu'à se redresser pour s'élever sans effort, du rang des Chrémès ou des Micion

de la comédie latine, au niveau des grands vieillards cornéliens.

Cette brusque apostrophe : « Êtes-vous gentilhomme ? » vaut le mot de don Diègue : « Rodrigue, as-tu du cœur ? » C'est le même appel fait au sentiment de l'honneur. Et voyez comme Géronte, vieux gentilhomme, ressent la honte de son fils, et de quel ton il la lui reproche, répétant plusieurs fois à dessein les mots qui sont les plus cruels à entendre pour un homme d'honneur, les mots de lâche et de menteur ; si bien que, s'irritant de ses défis injurieux et oubliant presque que c'est son père qui lui parle, Dorante s'écrie avec colère et prêt à répondre à l'insulte : « Je ne suis plus gentilhomme, moi ! » Mais ce cri de fierté n'apaise point le vieillard, et il reprend avec l'autorité d'un père :

Laisse-moi parler, toi de qui l'imposture
Souille honteusement ce don de la nature.

Bientôt pourtant, après ces premiers cris de l'honneur outragé, Géronte reprend le ton du père affectueux et indulgent, d'autant plus affligé des fourberies de son fils qu'il l'avait traité avec plus de douceur : ne lui avait-il pas pardonné son prétendu mariage clandestin ? Et c'est par un mensonge qu'il a reconnu sa tendresse ! Ainsi toujours, dans Géronte comme dans don Diègue et dans le vieil Horace, l'amour paternel se montre mêlé de tendresse et de fermeté, de force et de faiblesse, tel qu'il est enfin ; mais, dans ce mélange, Corneille a toujours soin de soumettre le sentiment faible au sentiment fort, la tendresse au devoir, et la loi morale reste supérieure à l'homme, dont elle contient le cœur sans l'étouffer. Il y a entre Géronte et don Diègue ou le vieil Horace les différences qui séparent les personnages tragiques des personnages comiques ; mais c'est le même fond de sentiments et d'idées.

VIII

Le caractère de Dorante. — Comparaison avec Valère dans le « Joueur » de Regnard. — Corneille a-t-il rendu le mensonge aimable ?

Il est permis de regretter que l'admirable réprimande de Géronte ne soit pas plus efficace. Non seulement Dorante ne se corrige pas et recommence à mentir, mais il ne se montre ni attendri par les plaintes de son père ni effrayé par ses menaces. Le trait le plus fâcheux de ce caractère, si séduisant par d'autres côtés, c'est assurément cette sécheresse de cœur, ce défaut trop visible d'affection confiante envers un père si affectueux. Loin de regretter les impostures auxquelles il se voit parfois réduit, Dorante prend un plaisir cruel à berner celui qu'il appelle « le bonhomme ». Il évite sa présence, ou,

quand il ne peut l'éviter, l'accueille avec une dureté qui nous est vraiment pénible :

GÉRONTE.

Je vous cherchais, Dorante.

DORANTE, *à part.*

Je ne vous cherchais pas, moi. Que mal à propos
Son abord importun vient troubler mon repos!
Et qu'un père incommode un homme de mon âge!

C'est le cri égoïste de la jeunesse impatiente du frein. C'est par ce trait, autant que par l'esprit parfois gouailleur du dialogue, que Corneille annonce Regnard. On a rapproché le *Menteur* du *Joueur*, et l'on n'a pas eu de peine à comparer le développement dramatique de deux travers également incorrigibles. Mais il est surtout une scène du *Joueur* qui rappelle de fort près la grande scène entre Dorante et Géronte : c'est celle où un autre Géronte, père de Valère, le joueur effréné, en présence du valet Hector, un Cliton de la fin du siècle, plus impudent que son aîné, somme son fils de changer de vie :

Vous me poussez à bout, mais je vous ferai voir
Que, si vous ne changez de vie et de manière,
Je saurai me servir de mon pouvoir de père.
Et que de mon courroux vous sentirez l'effet [1].

N'est-ce pas un écho très affaibli de Corneille? et la scène ne se termine-t-elle pas sur les mêmes concessions paternelles :

Écoutez : je veux bien faire un dernier effort...

Ajoutez que ce sermon ne produit guère plus d'effet que celui du *Menteur;* Valère continue à jouer, comme Dorante à mentir; mais ce qui est curieux, c'est que le dénouement de Regnard est plus franchement moral; car il nous montre Valère abandonné de celle qu'il aime, maudit et déshérité par son père.

Cette réserve faite (et il n'y faudrait pas trop insister ni trop obscurcir de cette ombre un caractère que Corneille a voulu nous peindre séduisant), il ne reste plus qu'à reconnaître avec tout le monde la verve entraînante, la bonne grâce de jeunesse

1. *Le Joueur*, I, VII.

qui relèvent et sauvent les plus inutiles mensonges de Dorante. Il n'a ni l'odieuse hypocrisie de Tartufe, ni la duplicité de don Juan, ni la souplesse équivoque de Figaro. Nous ne savons si « l'homme est né menteur [1] »; ce que nous savons bien, c'est que l'on ne saurait, sans affectation de rigorisme, en vouloir à Dorante de mentir comme il ment. Ne ment pas ainsi qui veut.

« Il y a des gens, dit Pascal, qui mentent simplement pour mentir [2]. » Dorante est de ceux-là : il élève le mensonge à la hauteur d'un art dont il est le virtuose, on serait tenté de dire le « maëstro ». Ni grossièreté triviale ni fourberie intéressée : sa libre et joyeuse fantaisie se joue à travers les détails pittoresques et les péripéties dramatiques. On est un peu inquiet, mais au fond charmé, d'en suivre le vol capricieux. « Ce n'est pas précisément pour tromper, dit Geoffroy, que Dorante ment, c'est pour s'amuser; aucune vue d'intérêt, aucun motif odieux ne souille ses mensonges; c'est un travers de l'esprit plutôt qu'un vice du cœur; l'étourderie, l'amour-propre, la galanterie, la fougue d'une imagination folle, l'entraînent continuellement dans ces narrations romanesques qui sont autant de tours d'esprit, dont il est très vain. Le menteur de Corneille n'est donc point un escroc, un fourbe odieux : c'est un jeune homme aimable, mais extravagant, qui met sa gloire et son esprit à forger des histoires. » Sachons reconnaître cette innocence relative de Dorante : son grand crime, et aussi sa grande excuse, c'est qu'il est jeune :

> On ne peut être vieux à l'âge de vingt ans,
> Et le fruit, pour mûrir, doit mûrir en son temps [3].

Dorante est un enfant terrible qu'il faut absoudre pour avoir menti sans discernement. Une inquiétude persiste toutefois, il faut bien le dire, et nous gêne dans notre parti pris d'indulgence, car la comédie finit mal, ou plutôt ne finit pas : Dorante, menteur jusqu'au bout, sera-t-il guéri par le mariage? Lucrèce, dont il accepte la main, faute de mieux, aura-t-elle assez d'empire sur lui pour empêcher le travers séduisant de se changer chez lui en vice honteux, et le mensonge de passer des paroles aux actes? On ne sait, et c'est déjà trop qu'on en

1. La Bruyère, XVI.
2. *Pensées*, VI, 29.
3. Rotrou, *Cléagénor et Doristée*, IV, III.

doute. Corneille semble avoir compris que sa comédie ne renvoyait personne pleinement satisfait ; il a donc voulu la compléter, et, autant peut-être pour nous rassurer sur l'avenir de Dorante que pour exploiter un succès lucratif, il a écrit la *Suite du Menteur.*

IX

La « Suite du Menteur ».

Si l'on s'en rapportait au titre et aux apparences, la *Suite du Menteur,* représentée vers la fin de 1643, serait la continuation logique de la pièce qu'elle suppose et dont elle renouvelle en vingt endroits les souvenirs encore présents. Corneille prend visiblement plaisir à nous renvoyer au chef-d'œuvre dont le succès incontesté lui semble garant d'un succès nouveau. Lui-même il nous apporte le témoignage de son triomphe, qu'il met dans la bouche de Cliton (I, I) :

Mon nom? — Oui, dans Paris, en langage commun,
Dorante et le Menteur à présent ne font qu'un,
Et vous y possédez ce haut degré de gloire
Qu'en une comédie on a mis votre histoire...
— Cette pièce doit être et plaisante et fantasque.
Mais son nom? — Votre nom de guerre, le *Menteur.*
— Les vers en sont-ils bons? Fait-on cas de l'auteur?
— La pièce a réussi, quoique faible de style.

On remarquera l'étrange critique que Corneille fait de sa propre pièce. C'est par le style surtout que le *Menteur* nous paraît un chef-d'œuvre : c'est par le style qu'il pèche aux yeux de son auteur. Faut-il suspecter la sincérité de cet aveu ? Mais Corneille le reproduit dans l'*Examen* placé en tête de la *Suite du Menteur,* mieux écrite, à l'en croire, que la comédie qu'elle continue. On ne saurait admettre sans réserve un tel parallèle. D'autre part, si le poète, avec un naïf orgueil, reconnait que cette pièce, « faible de style », a réussi pourtant, il exagère vraiment la modestie quand il attribue la meilleure part de son succès au talent des acteurs qui ont interprété sa pièce, quand il fait de l'un d'entre eux, Jodelet, un éloge capable de décourager à jamais les Clitons modernes. Il paraît bien que le rôle de Cliton, tenu par Jodelet, fut un des grands attraits de ce

spectacle, si digne d'ailleurs de plaire par d'autres côtés aux délicats. Pour faire rire, Jodelet n'avait qu'à paraître; tout en lui divertissait la foule :

Le ton de voix est rare aussi bien que le nez.

Est-ce ce même Jodelet qui, comme l'a conjecturé M. Marty-Laveaux, aurait décidé Corneille à prolonger un succès fructueux en faisant remonter Cliton sur la scène où il était si bien accueilli? Il n'est pas besoin de le conjecturer : Corneille, pressé d'argent, à l'heure où d'interminables romans trouvaient en France d'infatigables lecteurs, put songer de lui-même à introduire en France cette mode des « suites », qui, comme sa pièce nouvelle, lui venait d'Espagne.

C'est d'une charmante comédie de Lope de Vega, *Amar sin saber à quien* (aimer sans savoir qui l'on aime), que Corneille a imité la *Suite du Menteur*. Une analyse comparative nous permettra de faire dans cette imitation la part de l'originalité.

Acte premier. — Pris à ses propres mensonges et réduit à épouser Lucrèce, l'insouciant Dorante ne peut surmonter l'horreur que lui inspire l'asservissement du mariage: à la veille de l'union projetée, il s'enfuit et parcourt l'Italie, en quête d'aventures nouvelles. Il en rencontre une, à son retour, mais autre sans doute qu'il ne la voudrait; car c'est dans la « maison du roi », à Lyon, que Cliton revoit son maître prisonnier, après deux ans d'absence. Ce qui s'est passé dans ce long intervalle, nous le savons par Cliton : le vieux Géronte s'est offert pour épouser Lucrèce compromise; deux mois après il est mort, et sa femme, aidée de ses parents, a mis sa maison au pillage. En revanche, Dorante instruit son valet des incidents romanesques dont il est à la fois la victime et le héros. Le hasard l'a rendu témoin d'un duel; l'un des combattants s'est enfui, dérobant le cheval de Dorante, qui, demeuré près de l'autre, blessé à mort, est pris pour le meurtrier et arrêté. Défiant d'abord, et pour cause, Cliton songe aux moyens de tirer son maître d'embarras. La soubrette Lyse arrive à point pour l'y aider : avec un tendre billet de sa maîtresse Mélisse, qui a vu passer Dorante enchaîné, elle apporte une bourse pleine de pistoles.

Chez l'auteur espagnol, la situation est la même, et don Juan de Aguilar, prisonnier, n'est pas moins innocent que Dorante, mais l'action s'engage avec plus de vivacité. Au lieu de longs

récits, des faits mis sous nos yeux et devenus palpables, pour ainsi dire, nous assistons au duel de deux gentilshommes de Tolède. Dès le début, l'esprit différent des deux théâtres se révèle.

Acte II. — Quoi qu'il fasse, le menteur revient à ses anciens mensonges; mais le motif qui les inspire est, cette fois, généreux, et nous avons peine à retrouver le frivole Dorante d'autrefois en ce prisonnier volontaire, victime de sa propre grandeur d'âme, qui se refuse à reconnaître en Cléandre le véritable meurtrier, aimant mieux paraître coupable d'un crime que d'une indélicatesse.

Il le faut avouer, en s'obstinant à joindre par une soudure assez gauche deux pièces aussi distinctes que celles d'Alarcon et de Lope de Vega, Corneille se créait à lui-même d'inextricables embarras; car, au point de vue logique, dramatique même, la *Suite du Menteur* continue mal le *Menteur*. Les reproches de Cliton: « Vous mentirez toujours... » ne sont plus ici à leur place. Quoi de commun entre l'habitude vicieuse de mentir pour mentir, et la noble dissimulation dont chacun de nous serait fier d'être accusé? Il y a plus: à ne considérer que la nouvelle pièce, indépendamment de celle qui la précède, le caractère de Dorante ne semble guère mieux suivi: ce héros de l'honneur n'a-t-il pas commencé par abandonner, par voler Lucrèce, dont la dot l'a défrayé pendant son voyage d'Italie? Lope de Vega s'est épargné ces contradictions en n'envisageant que le côté généreux du mensonge par lequel son héros, don Juan de Aguilar, sauve la vie au vrai meurtrier, don Fernand. L'intrigue amoureuse qu'il imagine est la même d'ailleurs que chez Corneille: sa Léonarda est bien proche parente de Mélisse, sœur de Cléandre. Mélisse est d'abord libérale envers Dorante par reconnaissance et par pitié; peu à peu un sentiment plus tendre se fait jour dans son âme. Comment ne pas la comprendre? Son unique adorateur, Philiste, est si respectueux et si froid!

Quant à Dorante, il est superflu de dire que sa passion éclate avec la soudaineté de la foudre. Dans le *Menteur*, il avait aimé Clarice à première vue; ici, il n'a même pas vu Mélisse; mais voici qu'il surprend son portrait entre les mains de Lyse; avec quelle ardeur il s'en saisit! Avec quelle chaleur il refuse de le rendre! De quel air il le contemple, malgré les railleries de Cliton!

Acte III. — Toujours délicat, Dorante refuse de recevoir les

remerciements de Cléandre, qu'il a sauvé. Par malheur, sa discrétion n'est pas égale à sa délicatesse : il ne peut s'empêcher de montrer le portrait de Mélisse à Cléandre, fort troublé d'y reconnaître sa sœur. Resté seul avec son valet, il adresse au portrait de celle qu'il aime des stances où la passion parle le langage un peu affecté de la galanterie contemporaine, et que Cliton, plus positif, parodie plaisamment. Ce troisième acte, d'ailleurs, est surtout romanesque et fait peu avancer l'action. L'on y voit Mélisse, déguisée en servante et cachant son visage sous une coiffe, accompagner Lyse à la prison, se découvrir à Dorante, quand celui-ci a refusé de rendre le portrait qu'on lui demande pour la forme, puis se voiler de nouveau quand l'importun Philiste vient annoncer que Dorante, innocenté par quatre témoignages décisifs, va être élargi. Pour la tirer d'embarras, celui-ci la fait passer pour une lingère de ses amies. De même, au deuxième acte, pour avoir le droit de garder le portrait de Mélisse, il a feint de vouloir le faire réparer par un orfèvre prisonnier, tout à fait imaginaire. Voilà, comme l'observe Cliton, trois mensonges en peu de temps; mais qui n'excuserait des mensonges si véniels? Il en résulte que le menteur, loin de s'aliéner nos sympathies, s'en rend de plus en plus digne, mais aussi que ses mensonges sont moins plaisants.

Acte IV. — L'amour de Mélisse répond à l'amour de Dorante; elle en fait confidence à Lyse et assigne à Dorante un rendez-vous. Par malheur, Philiste y suit Dorante, dont il ne soupçonne pas l'amour, et c'est Philiste qu'elle entretient, sans le savoir, du haut de sa fenêtre. Mais l'ingénieux Cliton (moins naïf et plus utile à son maître que celui du *Menteur*) feint d'être attaqué par des malfaiteurs, et ses cris écartent Philiste, qui laisse la place libre à Dorante. Les amants s'expliquent; le fâcheux revient, trop tard, et après son départ Cliton, qu'un plâtras a arrêté dans sa course, raconte à son maître son stratagème.

Acte V. — Sorti de prison, Dorante accepte l'hospitalité que lui offre Cléandre et qui le rapproche de Mélisse. Il s'y conduit en vrai raffiné d'honneur : délivré par Philiste, — du moins il le prétend, mais ne doit-il pas plutôt la liberté aux témoins qui ont déposé en sa faveur ? — il veut sacrifier à Philiste sa passion et celle de Mélisse. D'où vient ce revirement soudain? C'est que Philiste, dans son ignorance de ce qui se passe, a confié son secret à son rival et l'a prié de parler pour lui à celle qu'ils aiment tous deux. Il suffit : l'amour doit s'effacer

devant l'amitié. En vain cette rupture le désespère; en vain Mélisse se répand en supplications. Il faut que Philiste lui-même intervienne pour le dégager de ce devoir imaginaire. L'intervention de Philiste est, il est vrai, déterminée par les francs aveux de Mélisse; encore se fait-elle attendre et s'enveloppe-t-elle de subtilités allégoriques. On sait que Corneille et les poètes de son temps aimaient les vers qui se répètent en forme de refrain; mais comment ne pas juger étrange ce refrain qui revient par trois fois dans la bouche de l'insignifiant Philiste :

Rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir?

Et comment ne pas sourire lorsque Philiste donne le mot de l'énigme :

On nomme une prison le nœud de l'hyménée?

En vérité, Mélisse et Dorante sont excusables de n'avoir pas compris d'abord. Cette lutte de délicatesse entre Dorante, l'amant aimé, et Philiste, l'amant sacrifié, n'est que médiocrement plaisante à la fin d'une comédie. Les deux rivaux s'y montrent vraiment trop vertueux pour être bien comiques. Chez Lope de Vega, don Juan de Aguilar, qui doit aussi la liberté à son ami don Luis, veut lui faire le même sacrifice; mais il a quitté la maison de celle qu'il aime; don Luis et Leonarda l'ont suivi et rejoint; et si don Luis ordonne à don Juan de rentrer dans sa « prison », c'est qu'il entend par là moins le cœur que la maison de Leonarda, d'où s'est enfui don Juan. Tout finit par un mariage, sans qu'on puisse savoir si le menteur est définitivement corrigé.

En imitant l'auteur espagnol, Corneille n'a pu lui emprunter la liberté de ses allures. D'abord, en s'obstinant à donner une « suite » au *Menteur*, il avait d'avance enchaîné sa liberté; puis la règle tyrannique des trois unités s'imposait à lui. A la vérité, il n'observe point l'unité de lieu dans toute sa rigueur : le même acte nous fait passer de la prison de Dorante à l'appartement de Mélisse. Mais l'unité de temps est respectée, non sans invraisemblance, car on comprend mal que Dorante puisse traverser en un jour tant d'aventures diverses, qu'il soit emprisonné, délivré, aimé, épousé, dans les vingt-quatre heures réglementaires.

Voltaire, si sévère d'ordinaire pour Corneille, écrit pour-

tant : « La *Suite du Menteur* ne réussit point. Serait-il permis de dire qu'avec quelques changements elle ferait peut-être plus d'effet au théâtre que le *Menteur* même ? » C'est exagérer peut-être, car c'est au souvenir toujours aimable du *Menteur* que la *Suite* doit son charme le plus piquant. Elle a d'excellentes parties; mais l'ensemble, malgré tout, demeure équivoque, et la peinture nouvelle du caractère de Dorante nous étonne plus qu'elle ne nous satisfait. A vrai dire, l'étude en est curieuse surtout par la comparaison qu'elle appelle.

BIBLIOGRAPHIE DU MENTEUR

TEXTES

Le Menteur. — Éd. Félix Hémon ; Delagrave, in-12, 1886.
— Éd. Thirion ; Garnier, in-12, 1886.

LIVRES

CHASLES (Ph.). — *France, Espagne et Italie au dix-septième siècle.*
— *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie* : Amyot, 1847, in-12.

DESCHANEL. — *Le Romantisme des classiques : Corneille* : Calman-Lévy, 1847, in-12.

FAGUET. — *Corneille* : Lecène et Oudin, 1885, in-12.

FONTENELLE. — *Vie de Corneille* : 1685.

GEOFFROY. — *Cours de littérature dramatique* : 1819-1820, 6 vol. in-8°.

GUIZOT. — *Corneille et son temps* ; Didier, 1852, in-8°.

LA HARPE. — *Lycée.*

MARTY-LAVEAUX. — *Œuvres de Corneille*, coll. Régnier, t. IV, in-8°.

MERLET. — *Études littéraires sur les classiques français* ; 1882, in-12.

SAINTE-BEUVE. — *Portraits littéraires* ; Garnier, in-12.

SAINT-EVREMOND. — *De Quelques Livres espagnols, latins et français.* — *Sur nos comédies, excepté celles de Molière, où l'on retrouve le vrai esprit de la comédie, et sur la comédie espagnole* : 1677.

SAINT-MARC GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique* : Charpentier, 5 vol. in-12.

SCHLEGEL. — *Littérature dramatique* : 1814 ; t. II, in-8°, trad. Necker de Saussure.

TASCHEREAU. — *Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille*, 2e éd. : 1858, in-18.

VIGUIER. — *Anecdotes littéraires sur P. Corneille* ; 1846, in-8°. (V. le t. IV de la coll. Régnier.)

JUGEMENT

Quoique le *Menteur* soit très agréable et qu'on l'applaudisse encore aujourd'hui sur le théâtre, j'avoue que la comédie n'était point encore arrivée à sa perfection. Ce qui dominait dans les pièces, c'était l'intrigue et les incidents, erreurs de nom, déguisements, lettres interceptées, aventures nocturnes; et c'est pourquoi on prenait presque tous les sujets chez les Espagnols, qui triomphent sur ces matières. Ces pièces ne laissaient pas d'être fort plaisantes et pleines d'esprit. Mais enfin la plus grande beauté de la comédie était inconnue; on ne songeait point aux mœurs et aux caractères; on allait chercher bien loin le ridicule dans des événements imaginés avec beaucoup de peine, et on ne s'avisait point de l'aller prendre dans le cœur humain, où est sa principale habitation. Molière est le premier qui l'ait été chercher là et celui qui l'a le mieux mis en œuvre : homme inimitable et à qui la comédie doit autant que la tragédie à Corneille.

FONTENELLE, *Vie de Corneille.*

VII

Quelle a pu être sur Molière l'influence de la comédie du *Menteur.* (Lyon. — Devoir d'agrégation.)

VIII

Corneille et Racine poètes comiques.

(Paris. — Baccalauréat, 1883.)

IX

Expliquez et développez ces vers de Corneille (*Menteur*) :

> Tel donne à pleines mains qui n'oblige personne.
> La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.

(Maine-et-Loire. — Admission aux écoles normales primaires. — Aspirantes, 1887.)

X

Le *Menteur.* — Cette pièce est-elle de nature à inspirer l'horreur du mensonge?

(Doubs. — Brevet supérieur. — Aspirants, juillet 1888.)

XI

Du mensonge. — Définir le mensonge. Montrer que le mensonge est plus ou moins odieux, plus ou moins condamnable, suivant le motif qui l'inspire. Caractère du menteur dans la pièce de Corneille.

(Gard. — Brevet supérieur. — Aspirants, 1888.)

XII

Dire si le personnage de Dorante est un caractère, et en quoi consiste l'agrément de la pièce.

(Cher. — Brevet supérieur. — Aspirants, 1888.)

XIII

Apprécier ce mot de Voltaire : « C'est au *Menteur* que nous devons Molière. »

(Charente. — Brevet supérieur. — Aspirantes, 1888.)

XIV

Est-il possible de concevoir d'autres types de menteur que celui de Dorante?

(Vienne. — Brevet supérieur. — Aspirantes, 1888.)

XV

« J'ai tâché, dit Corneille dans son *Examen*, de réduire cette comédie à notre usage et dans nos règles. » Montrer comment Corneille s'y est pris pour accommoder la comédie espagnole au goût français, et dans quelle mesure sa tentative a été heureuse.

XVI

Voltaire a dit du *Menteur* : « Ce n'est qu'une traduction, mais c'est proprement à cette traduction que nous devons Molière. » En quoi ce jugement est-il exagéré en bien et en mal?

XVII

Les anciennes comédies de Corneille laissaient-elles prévoir le *Menteur*?

XVIII

Comparaison de la scène célèbre entre Géronte et Dorante et de la scène vi de l'acte IV du *Festin de Pierre* entre don Luis et son fils don Juan.

Villefranche-de-Rouergue. — J. Bardoux, impr.

LETTRES ET DIALOGUES

I

Un contemporain écrit à Corneille : 1° pour le féliciter d'avoir donné aux comédies de sa jeunesse une sœur charmante qui les fera oublier ; 2° pour critiquer le dénouement du *Menteur* et regretter qu'il n'en sorte pas une leçon morale plus claire ni plus complète.

II

Corneille répond à ceux qui l'accusaient d'avoir donné dans le *Menteur* un tour séduisant au vice.

III

« Oui, mon cher Despréaux, disait Molière à Boileau, je dois beaucoup au *Menteur*. Lorsqu'il parut, j'avais bien envie d'écrire, mais j'étais incertain de ce que j'écrirais : mes idées étaient confuses ; cet ouvrage vint les fixer. Le dialogue me fit voir comment causaient les honnêtes gens... Enfin, sans le *Menteur,* j'aurais sans doute fait quelques pièces d'intrigue, mais peut-être n'aurais-je jamais fait le *Misanthrope.* — Embrassez-moi, dit Despréaux, voilà un aveu qui vaut la meilleure comédie. »

Fr. de Neufchateau, l'*Esprit du grand Corneille*.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

Le caractère de Géronte dans le *Menteur*.

(Paris. — Leçon d'agrégation, 1878.)

II

Expliquer le jugement de Corneille sur sa pièce du *Menteur*.

(Paris. — Leçon d'agrégation, 1878.)

III

Établir une comparaison entre le soldat fanfaron de Plaute et le Dorante du *Menteur*.

(Paris. — Leçon d'agrégation, 1885.)

IV

Le style comique de Corneille d'après les deux comédies du *Menteur*. (Paris. — Leçon d'agrégation, 1885.)

V

Apprécier et développer ces paroles de Voltaire, qui, parlant du *Menteur*, dit : « Ne rougissons point d'être venus tard dans tous les genres. C'est beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaissait que des aventures romanesques et des turpitudes, Corneille *mit la morale sur le théâtre*. »

(Aix. — Devoir d'agrégation, février 1885.)

VI

Corneille, appréciant sa pièce du *Menteur*, y trouve deux défauts principaux : le manque d'unité dans l'action (*Examen*) et la faiblesse des vers (*Épître*). Discuter ce double jugement.

(Clermont. — Devoir d'agrégation.)

RODOGUNE

(1644)

I

« Rodogune » et Corneille. — Les unités.

On sait quelle était la prédilection de Corneille pour cette tragédie, qu'il sentait toute à lui. « Il a écrit quelque part, dit Voltaire, que pour trouver la plus belle de ses pièces il fallait choisir entre *Rodogune* et *Cinna;* et ceux à qui il en a parlé ont démêlé sans beaucoup de peine qu'il était pour *Rodogune*. Il ne m'appartient nullement de prononcer sur cela; mais peut-être préférait-il *Rodogune* parce qu'elle lui avait extrêmement coûté : il fut plus d'un an à en disposer le sujet. Peut-être voulait-il, en mettant son affection de ce côté-là, balancer celle du public, qui paraît être de l'autre. » Avec quelle tendresse paternelle, avec quel orgueil naïf, Corneille revient à cette même *Rodogune,* dans son *Examen*, et lui découvre sans cesse de nouvelles beautés! Il n'avait pas eu besoin ici de dénaturer l'histoire pour s'y tailler un drame. Il ne voulait être ni servile imitateur ni inventeur romanesque. Seulement il se sentait plus à l'aise dans une fable dramatique comme celle de *Rodogune,* et il l'avouait avec une sincérité parfaite[1]. « Il m'était beaucoup moins permis dans *Horace* et dans *Pompée*, dont les histoires ne sont ignorées de personne, que dans *Rodogune* et dans *Nicomède*, dont peu de gens savaient les noms avant que je les eusse mis sur le théâtre. » Si donc il s'est permis de modifier le dénouement que l'histoire semblait imposer à la tragédie, c'est qu'usant d'une liberté légitime, il a cherché et trouvé un dénouement plus propre, selon lui, à produire un effet dramatique. Mais c'est la règle des trois unités, tout récemment découverte, qui fut le principal souci de Corneille. *Rodogune* se conformait-elle à cette règle, que son auteur n'avait pas toujours connue? Grave sujet d'embarras. Corneille parle peu de l'unité d'action; sur ce point, il croit sans doute qu'une lecture de sa pièce suffit à la justifier; lors-

1. *Discours sur la tragédie.*

qu'il s'explique, ses explications ne sont pas fort nettes, du moins dans la forme, assez embarrassée. On comprend seulement qu'à ses yeux la touchante amitié des deux frères est le principal ressort de l'action, dont le fond est la haine de Cléopâtre contre Rodogune.

Nulle part, même dans son *Examen,* il ne semble préoccupé de répondre à une critique bien des fois renouvelée depuis; l'accumulation des coups de théâtre et la complexité, parfois obscure, de l'action dramatique, qui gâtent dès lors ses plus belles pièces, ne choquaient pas encore ses contemporains, et surtout ne le choquaient pas lui-même. C'est pour obéir à la règle de l'unité de temps qu'il entasse un si grand nombre d'événements dans un temps si court. L'art suprême, à ses yeux, c'était de lutter contre les difficultés qu'on s'était à soi-même créées, et de les vaincre en arrachant l'admiration du spectateur étonné. Alors il triomphait d'avoir fait tenir tant de choses en si peu d'espace, et s'écriait avec un naïf orgueil[1] : « *Rodogune* ne demande pas plus de deux heures. » .

Quant à l'unité de lieu, pourquoi s'en inquiéterait-il ? On a conservé l'indication de la mise en scène pour *Rodogune* et pour un grand nombre des autres tragédies de Corneille. Rien de plus élémentaire; on se croirait au temps où Shakespeare remplaçait par des écriteaux, sans désavantage marqué, les forêts absentes et les armées imaginaires : « *Rodogune :* Le théâtre est une salle du palais. Au deuxième acte il faut un fauteuil et deux tabourets; au cinquième acte, trois fauteuils et un tabouret ; une coupe d'or. » Voilà une décoration qui devait mettre à l'aise les machinistes. Corneille sent pourtant quelles invraisemblances peuvent résulter de cette mise en scène vraiment primitive. Il remarque, par exemple, qu'au premier acte Rodogune vient trouver Laonice, qu'elle devrait mander près d'elle, et qu'au quatrième acte Antiochus devrait aller chercher Cléopâtre dans son cabinet, au lieu d'être rencontré par elle chez Rodogune; car il n'est pas vraisemblable que Cléopâtre hante avec une si complaisante facilité l'appartement de sa mortelle ennemie. « Cléopâtre et Rodogune, dit-il[2], ont des intérêts trop divers pour expliquer leurs plus secrètes pensées en même lieu... Le premier acte de cette tragédie sera dans l'antichambre de Rodogune, le second dans la chambre de Cléopâtre,

1. *Discours des trois unités.*
2. *Ibidem.*

le troisième dans celle de Rodogune; mais si le quatrième peut commencer chez cette princesse, il n'y peut achever, et ce que Cléopâtre y dit à ses deux fils l'un après l'autre y serait mal placé. Le cinquième a besoin d'une salle d'audience où un grand peuple puisse être présent. » Voilà l'unité de lieu bien compromise, et c'est faire d'elle, au reste, le cas qu'elle mérite ; mais la conclusion est plus sincère encore : « Les jurisconsultes admettent des fictions de droit, et je voudrais, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre pour établir un lieu théâtral qui ne serait ni l'appartement de Cléopâtre ni celui de Rodogune, mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements. » Voilà l'unité de lieu sauvée, ou plutôt voilà clairement démontré le néant de cette unité impossible.

Que souhaite, en effet, Corneille? C'est que l'action se passe partout et nulle part ; c'est que l'on convienne d'un lieu neutre et, pour ainsi dire, idéal, où tous les personnages se rencontreront comme par hasard, où tous les discours se tiendront sans éveiller aucun écho, où se dérouleront tous les événements sans que le spectateur, entraîné par leur rapidité, ait le loisir de considérer le cadre dans lequel ils se meuvent.

II

Le cinquième acte. — Il est inséparable des actes qui le précèdent. — Analyse raisonnée de la tragédie.

Rodogune est-elle le chef-d'œuvre de Corneille, comme Lessing le voudrait faire croire? La réponse doit être résolument négative. Il faut réserver ce titre si disputé soit au *Cid*, dont le charme de jeunesse est éternel, soit à la peinture du patriotisme romain dans *Horace*, soit à *Cinna*, ce beau tableau politique et humain, soit enfin à *Polyeucte*, où l'héroïsme chrétien triomphe et se joue de la mort. *Rodogune* a des parties tout à fait supérieures, et le cinquième acte le plus tragique peut-être qui soit au théâtre ; mais on achète ce fier dénouement par bien des faiblesses, bien des inventions froides et contestables. Peut-être cependant est-il excessif de dire, avec M. Mézières : « Non seulement on n'a jamais préféré en France *Rodogune* à *Cinna* ou à *Polyeucte*, mais on n'y a jamais admiré que les fortes beautés du cinquième acte. » Ce cinquième acte, si vanté à l'exclusion des autres, nous avons peine à le détacher

des actes qui le précèdent et l'expliquent. S'ils sont absurdes, comme on l'a tant répété, comment pourrait-il être, nous ne disons pas magnifique, mais raisonnable ? Pour que le dénouement de *Rodogune* nous émeuve, il faut que la terreur qui d'un bout à l'autre nous y étreint l'âme ait été pendant longtemps accumulée ; il faut que la tragédie, monstrueuse, si l'on veut, soit, selon le mot de Sainte-Beuve, « ingénieusement monstrueuse ».

Remarquons-le, en effet, ce cinquième acte appartient en propre à Corneille ; Appien et l'histoire n'y sont pour rien, car tout est modifié dans la situation de Rodogune vis-à-vis de Cléopâtre et dans la situation d'Antiochus vis-à-vis de Rodogune. L'histoire n'est donc point si supérieure au drame, puisqu'elle n'a point fourni au poète son meilleur effet dramatique. Au point de vue du théâtre moderne, la donnée historique avait un grave défaut : c'est d'être monotone dans sa simplicité, c'est-à-dire dans son horreur. L'art du poète a été de corriger la terreur qu'inspire Cléopâtre par la pitié qui s'attache à Rodogune au début, à Séleucus et à Antiochus à la fin. Chez Appien, Cléopâtre est au moins aussi odieuse, sans nuance, sans contradiction, sans remords, puisque, après s'être débarrassée de son mari, elle tue, d'un coup de flèche, l'un de ses fils et se prépare à empoisonner l'autre. D'autre part, Antiochus n'a plus aucun droit à notre sympathie : réservé jusqu'au dénouement pour le rôle de héros vengeur, il force sa mère à boire le poison qu'elle-même lui a versé. Oreste frappant sa mère Clytemnestre n'est pas plus impitoyable. Rien ne serait plus saisissant peut-être, mais rien aussi ne serait moins dramatique, car rien ne serait moins humain. Antiochus nous étonne moins qu'Oreste ; mais il nous plaît davantage, malgré ses faiblesses : nous le sentons plus nôtre. Trop souvent la fatalité nous cache le personnage qu'elle pousse en avant ; rendu à lui-même, il pourra se tromper et chanceler, mais il sera lui-même.

Pour se soustraire à cette action aveugle de la fatalité, pour varier par une impression douce l'impression terrible qu'elle nous laisserait, pour se conformer d'ailleurs au goût de son époque, Corneille a introduit dans son drame un élément nouveau, qui l'a entièrement renouvelé. Que serait *Rodogune* sans l'amour des deux princes ? Du moment que Corneille avait conçu la nécessité de placer auprès de Cléopâtre des fils animés de sentiments tout autres que les siens, n'était-il pas

conduit à les supposer amoureux de cette Rodogune, dont le rôle est si effacé dans l'histoire ? Cette passion une fois admise, le reste suit naturellement, et l'amicale rivalité des deux frères, et la fureur toujours croissante de Cléopâtre, et la mort de Séleucus, et le dénouement enfin ; car le nœud du drame est précisément dans cette double passion, et le dénouement donne Rodogune à Antiochus. Encore une fois, cet amour n'est pas le fond de l'action, mais c'en est le ressort essentiel. Lessing, qui le repousse et s'en tient à l'histoire, eût composé une tragédie fort méthodique, fort raisonnable de tout point, mais aussi fort peu vivante. Cet admirable cinquième acte, dont il a ses raisons pour ne point trop parler, il ne l'eût pas même conçu.

Il est vrai que le cinquième acte est préparé, nous dit-on, par deux propositions aussi odieuses qu'invraisemblables. C'est sur ce point que porte l'effort de la critique, même la plus bienveillante : d'excellents juges, tels que M. Mézières, s'associent à Lessing pour condamner le second acte et le troisième tout entiers. Bien avant eux, la Harpe, fidèle écho de Voltaire, avait affirmé qu'il était impossible d'accorder avec le bon sens cette assertion : « Il est dans l'ordre des choses invraisemblables que, d'un côté, une mère propose à ses fils, à deux princes reconnaissants, sensibles et vertueux, d'assassiner leur maitresse ; et que, d'autre côté, dans le même jour, cette même maitresse, qui n'est point représentée comme une femme atroce, propose aux deux jeunes princes, dont elle connait la vertu, d'assassiner leur mère. » On ne saurait plus nettement poser la question ; nous ne l'éluderons pas.

La condamnation de ces deux actes serait la condamnation de *Rodogune* tout entière; car ils ne sont pas de ces hors-d'œuvre qui tiennent mal au vrai sujet et peuvent en être isolés sans en compromettre l'unité : ce sont des parties vives, qui font corps avec l'ensemble, et qu'on n'en saurait détacher qu'au prix d'une mutilation. Au fond, et malgré sa complexité apparente, l'intrigue de *Rodogune* est une ; en quelques mots on pourrait la résumer.

Le premier acte, en effet, nous expose les motifs de la haine qui anime Cléopâtre contre Rodogune, et nous fait pressentir qu'en dépit d'un simulacre de paix toutes deux ne tarderont pas à être aux prises.

Au second acte, cette haine mal contenue éclate, et se manifeste par la proposition de Cléopâtre à ses deux fils.

Ce premier coup porté, la riposte ne se fait pas longtemps attendre, et la proposition, à la fois analogue et contraire, de Rodogune (au troisième) est un acte de légitime défense.

Pendant tout le cours du quatrième acte, la lutte engagée se poursuit, s'irrite et approche de la crise.

Enfin, le cinquième décide de la victoire en faveur de Rodogune, et se termine par la mort de Cléopâtre.

Ainsi le vrai sujet n'est autre que la rivalité entre Cléopâtre et Rodogune, rivalité traversée par la passion des deux princes. Rien de moins semblable au récit d'Appien; mais rien aussi qui explique mieux comment, la haine étant égale des deux parts, la manifestation en doit être la même, à des degrés divers. Pour qu'on ne se trompât point sur son véritable dessein, Corneille a pris soin d'opposer, presque mathématiquement, l'un à l'autre les deux actes qui sont le centre et comme le cœur de sa tragédie. Non seulement ils sont parallèles, mais, dans la forme, ils ne sont pas loin d'être identiques. Les confidences y répondent aux confidences, les monologues aux monologues; l'offre criminelle de Cléopâtre appelle, par une sorte de contre-coup inévitable, l'offre de Rodogune, non moins criminelle sans doute, mais rendue plus excusable par les circonstances où elle se produit; après l'une comme après l'autre, les princes épouvantés confondent leurs malédictions et leurs plaintes. Il est difficile d'imaginer un parallélisme mieux suivi, et dont l'intention soit plus claire.

III

L'ambition et la politique de Cléopâtre.

Cléopâtre ne paraît point dans le premier acte. A quoi bon? L'on n'y parle que d'elle, des crimes qu'elle a commis autrefois, de ceux qu'elle serait capable de commettre encore; si Laonice est rassurée, Rodogune, qui la connaît mieux, craint tout d'elle, et nous devinons qu'elle a raison de tout craindre. Sous quels traits, en effet, dès ce premier acte, nous apparaît Cléopâtre? C'est, nous dit Laonice, qui plaide en sa faveur, une âme « toute en feu »; elle a tué son mari de sa propre main pour se maintenir au pouvoir. N'est-ce donc là qu'une vengeance de l'orgueil blessé? Ne pourrait-on voir aussi dans ce premier crime la révélation, non seulement de la reine offensée, mais

de la femme jalouse jusqu'à la fureur? La cruauté raffinée avec laquelle elle se plaît à torturer Rodogune, désormais impuissante, ne prouve-t-elle pas que cette jalousie a survécu même à la mort de celui qui l'a inspirée? Ne nous faisons pas d'illusion : au fond de cette jalousie même on trouverait encore l'orgueil révolté. Aucun sentiment de tendresse conjugale, aucun rayon d'amour maternel ne pénètre en cette âme fermée à tout ce qui n'est pas l'ambition. Il semble même que peu à peu elle dépouille ce qui restait en elle d'humain : c'est dans un transport de rage qu'elle a jadis frappé Nicanor; c'est de sang-froid qu'elle prépare la mort de ses deux fils. De quoi sont-ils coupables? Sans doute d'aimer Rodogune, cette rivale éternelle qui lui prend ses enfants après lui avoir pris son époux; mais leur vrai crime, c'est de l'aimer assez pour ne plus obéir à Cléopâtre. Cette Agrippine eût volontiers couronné un autre Néron, mais pour régner avec lui et sur lui.

Régner, voilà donc son seul but; elle n'a d'amour que pour le pouvoir; mais, en revanche, comme elle l'aime! Cette passion exclusive a grandi dans son cœur au détriment de toutes les autres. Femme et mère dénaturée, elle est et veut rester reine. Lisez le monologue qui ouvre le second acte; quelle âpre soif de la grandeur, et aussi quelle tendresse de cœur, si ce mot peut s'employer ainsi, pour ce haut rang si longtemps occupé, conservé au prix de tant de luttes, et d'autant plus cher maintenant qu'on semble plus près d'en descendre! Que d'expressions caressantes, presque amoureuses! Elle en est à ce point préoccupée qu'elle sort trop souvent des limites de la discrétion et de la prudence. Mais que ces aveux indiscrets et ces imprudentes confidences ne nous trompent pas : Cléopâtre n'est pas une bête fauve qu'entraîne un instinct irrésistible; ce n'est pas même, en dépit de ses fanfaronnades de scélératesse, une héroïne de mélodrame. Elle ne s'abandonne pas toujours, et c'est seulement quand la situation, plus forte qu'elle, la domine et l'égare, qu'elle laisse échapper ce cri d'aveugle fureur :

Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!

Nous sommes, ne l'oublions pas, en Asie, à la cour d'une reine orientale, violente assurément, mais aussi rusée que violente, politique habile, aux yeux de qui le bien et le mal se confondent, et qui, n'étant esclave d'aucun préjugé, n'a pas assez de dédain pour ceux qui croient encore à la vertu, à la

sincérité, à la valeur des engagements pris. Avec quelle pitié méprisante elle daigne s'ouvrir à Laonice, si indigne de la comprendre ! La scène II de l'acte II est tout un cours de politique, qui n'a rien de commun avec la morale, mais ne manque pas de grandeur dans son machiavélisme peu déguisé. Un mot nous y donnera le secret de toute la conduite de Cléopâtre :

> Il m'imposa des lois, exigea des serments,
> Et moi j'accordai tout, pour obtenir du temps.

Temporiser, voilà sa devise. Au moment où s'ouvre la scène III, nous la connaissons donc à merveille et savons de quoi elle est capable : très fine à la fois et très emportée, elle sait se contenir, mais ne sait pas se contenir longtemps.

IV

La troisième scène de l'acte II. — Discours de Cléopâtre à ses enfants. — Cléopâtre et Agrippine.

Son entretien avec Antiochus et Séleucus met plus en relief encore ce double trait de son caractère.

Qu'a donc cet entretien de si invraisemblable ? Quelle proposition peut nous surprendre, venant de Cléopâtre ? Corneille a voulu qu'elle nous découvrît son âme, et nous permît d'y lire : nous sommes désormais avertis ; nous n'ignorons pas que sa haine implacable attend seulement, pour revivre au grand jour, l'occasion prochaine d'une vengeance. Cette occasion s'offre enfin ; elle la saisit avec une précipitation fébrile. Quoi de plus odieux si l'on se place au point de vue de la vertu stricte ? Mais quoi de plus naturel si l'on ne considère que le caractère de Cléopâtre ? Ce caractère peut être effrayant, mais il est logique et ne se dément pas.

Dira-t-on que la seule présence des deux princes rend cette confession cynique plus singulière, sinon plus monstrueuse ? Il est incroyable, répètent sur tous les tons Lamotte, Voltaire, la Harpe, que Cléopâtre ose parler ainsi à des jeunes gens doux, vertueux, sensibles et amoureux de Rodogune. Tout d'abord, elle connaît mal ces princes élevés loin d'elle, et qu'elle vient seulement de revoir. Pénétrante comme elle l'est, elle a dû les deviner du premier coup d'œil ; mais sait-elle et peut-elle savoir si l'éducation que leur a donnée Timagène n'a pas endormi,

plutôt qu'étouffé, toute passion mauvaise dans le cœur de ceux qui, après tout, sont ses fils? Elle doute et veut être éclairée. Cette première et décisive explication lui apprendra si ses fils sont vraiment indignes d'elle. Si vertueux qu'ils soient, ils sont jeunes, ils sont princes; jeunes et façonnés à l'obéissance, ils se courberont peut-être sous l'impérieuse autorité de leur mère et se sentiront trop faibles pour la résistance et la lutte; princes et fils de Cléopâtre, ils ne sauraient manquer d'ambition sans mentir à leur origine. Le rôle de Timagène est fini; celui de Cléopâtre commence. C'est l'union de ses fils qui a fait leur force jusqu'à présent; eh bien, elle les divisera, elle les opposera l'un à l'autre, elle les stimulera par l'appât du pouvoir. Si elle parvient à séduire l'un d'eux, si elle le pousse au crime, elle l'enchaîne à jamais à elle par une sorte de complicité morale, et peut déclarer l'aîné sans crainte, car l'aîné sera celui qui se sera montré, à l'épreuve, capable de succéder à une telle mère. Mais s'ils acceptent tous deux? Elle sera du moins délivrée de son ennemie, et pourra ensuite aviser au moyen de retenir le pouvoir. Si, au contraire, tous deux hésitent, se troublent, prennent peur, elle triomphe encore, car leur embarras fait sa sécurité; en éludant une explication embarrassante, dangereuse peut-être, si elle est forcée de choisir et si elle choisit mal, elle gagne du temps, et, en attendant, selon son mot énergique, elle « possède ». De toute façon, sa proposition doit tourner à son avantage : repoussée, elle la délivre d'un souci présent; acceptée, d'une crainte sérieuse pour l'avenir.

Quant à l'amour d'Antiochus et de Séleucus pour Rodogune, elle l'ignore et doit l'ignorer. Eux-mêmes, il y a un moment à peine, n'osaient se l'avouer. Un amour si timide, si bien caché aux yeux de tous, surtout de l'ennemie de Rodogune, se laisse d'autant moins soupçonner qu'il est plus récent et plus soudain : les princes ont à peine eu le temps d'entrevoir Rodogune, naguère encore prisonnière de Cléopâtre; et comment s'imaginer qu'en si peu de jours ils aient pu s'éprendre de la fiancée de leur père, de la rivale détestée de leur mère, d'une princesse étrangère que les Parthes imposent à la Syrie? Aucun d'eux ne sait si elle lui est destinée, mais tous deux savent que l'union de la reine des Parthes avec le roi des Syriens sera contrainte, que la politique et la nécessité seules l'ont fait accepter, et le charme en doit être singulièrement affaibli à leurs yeux. Ainsi du moins raisonne Cléopâtre, qui prête aux autres

ses propres sentiments. Comme le pouvoir, même acquis par le crime, est tout pour elle, elle ne conçoit pas que pour d'autres, acheté à ce prix, il puisse n'être rien. Fût-elle instruite de l'amour des princes, elle ne reculerait pas et ne désespérerait pas de les convaincre, tant elle croit irrésistibles et ses promesses et ses menaces.

Ce caractère absolu admet donc quelques nuances; et ces nuances se retrouvent jusque dans la scène fameuse de l'acte II. Cléopâtre s'y montre politique consommée autant que femme implacable. Dans sa violence même elle est raffinée; c'est une Asiatique ardente et souple. Ce plaidoyer personnel, assez semblable à celui d'Agrippine, ou plutôt — car la situation n'est pas la même — ce discours du trône, où une mère ambitieuse essaye de persuader à ses fils qu'elle seule les a faits ce qu'ils sont et que leur devoir est de s'en souvenir, c'est-à-dire de lui obéir, se divise en deux parties très nettes et très différentes par le ton. Dans la première tout est prévu, tout est calculé à l'avance. Cléopâtre y est de sang-froid, et l'on sent qu'elle joue un rôle; l'amour maternel n'y est que le voile transparent de l'ambition égoïste. Dans cet étonnant plaidoyer, qui, à certains moments, est aussi un réquisitoire, tout se mêle, émotion et orgueil, nécessité politique, indignation, mépris, feinte innocence et franchise cynique. Il y a là comme un *crescendo* où grondent les passions les plus diverses; puis tout s'apaise, et cette symphonie s'achève par un finale d'une solennité sereine, presque onctueuse. Cléopâtre est une admirable artiste.

Après la réponse d'Antiochus et de Séleucus s'ouvre un discours tout nouveau, que Voltaire juge très inférieur au premier. Il est du moins pénétré d'un esprit tout différent. Ce n'est plus la politique, c'est la passion qui parle et va compromettre l'œuvre de la politique en se montrant trop tôt à découvert. Préoccupée d'une idée fixe, envahie tout entière par une haine aveugle, Cléopâtre croit trop promptement à la réalisation de ses désirs. En cela encore elle ressemble à Agrippine, et son erreur n'est pas moins excusable : la mère de Néron ressaisit — du moins elle se l'imagine — l'influence qu'elle a perdue; la mère d'Antiochus et de Séleucus a maintenu intacte jusqu'alors son autorité maternelle et royale. Quoi d'étonnant à ce que ses illusions soient vivaces? Dès lors, elle ne s'appartient plus. « Cléopâtre n'est pas adroite, dit Voltaire, quoiqu'elle se soit donnée pour une femme très habile; dès qu'elle s'aperçoit que ses enfants ont horreur de sa proposi-

tion, elle ne doit pas insister. On ne persuade point un crime horrible par de la colère et des emportements. » C'est traiter Cléopâtre en diplomate qui mesure son langage, pèse ses moindres mots dans la balance la plus fine, s'avance, s'arrête ou recule à son gré. Sans doute, au début de la scène, elle était maîtresse d'elle-même et disposait tout en vue de l'effet à produire; mais la passion l'a bientôt reprise et poussée en avant; le voudrait-elle, elle ne pourrait revenir sur ses pas.

V

Les fureurs de Cléopâtre. — Corneille impose-t-il à notre admiration l'héroïne du crime ?

La vérité des situations et des caractères est donc respectée dans cette scène qu'on prétend si invraisemblable. Seulement, à partir de l'acte II, Cléopâtre, on peut le dire, ne revient plus guère à la raison. Déçue dans ses espérances, menacée dans ses intérêts les plus chers, furieuse de rencontrer partout et toujours sur son chemin cette Rodogune dont ses fils sont les alliés et qui va devenir l'arbitre de son sort, elle prend la résolution de se délivrer tout à la fois et d'eux et d'elle. Au quatrième acte elle tente un suprême effort pour reconquérir son influence perdue; mais les ruses odieuses, autant qu'inutiles, par lesquelles elle prétend égarer et diviser les deux frères, nous semblent bien mesquines. A vrai dire, elle étale un luxe superflu de cruauté. Il semble qu'elle prenne plaisir, dans ces monologues dont elle abuse, à faire frissonner le spectateur naïf. « C'est, dit Hallam, une de ces furies dont Webster ou Marston aurait aimé à tracer le portrait. » Là est le point faible de ce caractère; là par moments est la véritable et, à notre avis, la seule invraisemblance. M. Saint-Marc Girardin l'a très bien indiqué : « Le personnage de Cléopâtre est odieux d'un bout à l'autre de la pièce; il n'inspire que l'horreur. Jamais un seul remords n'est ressenti par cette mère qui veut faire périr ses deux fils pour faire périr sa rivale. Jamais la nature ne réclame en son cœur, et quand elle l'atteste, c'est pour la braver et la sacrifier à son ambition et à sa vengeance. »

Mais, si juste que soit cette critique, il ne faut pas l'exagérer, ni reprocher à Corneille la scélératesse de Cléopâtre. Est-il vrai, comme on l'a dit, qu'il inaugure dans *Rodogune* un nou-

veau système, celui qui consiste à exalter les héros du mal? Pourquoi cette confusion de la morale et de la littérature? Proscrirait-on le personnage de Narcisse, plus discret, il est vrai, parce que la perfection de sa scélératesse nous arrache notre admiration? Athalie, qui, comme Cléopâtre, n'a pas reculé devant le crime pour conquérir le pouvoir et s'y maintenir; qui, comme elle aussi, vaincue, désarmée, mourante, brave encore ses ennemis vainqueurs, n'est-elle donc qu'une création immorale du poète qui écrit des tragédies religieuses pour Saint-Cyr? N'aura-t-on plus le droit de peindre le vice tel qu'il est, dans toute son horreur, et faudra-t-il l'adoucir, de peur qu'il ne paraisse trop vrai? Le caractère de Cléopâtre, objecte-t-on, n'est pas vrai, ou du moins il n'est pas vrai en tout, et sort plus d'une fois de la nature humaine. Reconnaissons l'exagération de certains traits; regrettons qu'en traçant ce portrait, d'allure si hautaine, le crayon de Corneille ait parfois trop appuyé; mais ne disons pas qu'il a, même malgré lui, glorifié le crime, car l'impression que nous laisse *Rodogune* n'a rien de corrupteur. Corneille nous a-t-il peint Cléopâtre sous des couleurs séduisantes? Poser la question, c'est la résoudre : au lieu d'émouvoir notre sympathie, elle semble prendre à tâche de la décourager en multipliant les bravades et les forfaits. Il est vrai qu'au cinquième acte, prise à son propre piège, elle se redresse et nous étonne par sa grandeur farouche. « Cléopâtre, dit Corneille lui-même, est très méchante; il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions on admire la source dont elles partent. » C'est marquer en homme de génie la limite qui sépare la morale de l'art. Oui, toute grande passion s'impose à nous, en dépit de nos efforts pour nous soustraire à son empire; elle nous prend, pour ainsi dire, par surprise, nous force à sortir de nous-mêmes, trouble notre âme et l'élève à la fois, mais ne nous conquiert pas, si à l'admiration ne s'ajoute pas l'estime. La terreur que Cléopâtre fait si longtemps peser sur nous n'est pas faite pour nous gagner à son parti, et nous aurions peine à la supporter, si nous n'espérions la fin prochaine de cette sorte de mauvais rêve qui nous obsède. Sa mort n'est pas un triomphe : c'est une délivrance.

VI

Le caractère de Rodogune.

Si Cléopâtre remplit le second acte de ses fureurs, le troisième acte tout entier est réservé à Rodogune ; en vertu de la loi des contrastes, on peut s'attendre à voir opposer à la haine implacable de la reine mère la douce résignation de sa prisonnière. Il n'en est rien : Corneille a voulu, au contraire, qu'à la violence répondit la violence, à la menace la menace, au crime le crime. Rodogune assurément est moins coupable, car elle est provoquée et n'entend pas se résigner au rôle passif de victime. Sa proposition ne semble pas moins atroce : c'est à des fils qu'elle ordonne de tuer leur mère. Elle peut même sembler plus inattendue : tout nous prépare à craindre Cléopâtre, rien ne nous prépare à craindre Rodogune. Cette princesse réservée, craintive, innocente, ou qui feint de l'être, tout à coup, sans qu'aucune transition soit ménagée, se transforme en émule de Cléopâtre, qu'elle semble même jalouse de dépasser. D'où vient ce revirement si brusque, cette contradiction si sensible dans la peinture d'un caractère aimable autrefois, odieux maintenant ?

Voltaire se plaît à mettre Rodogune en contradiction avec elle-même. Jamais elle ne le satisfait, ni lorsqu'elle est douce ni lorsqu'elle est passionnée : sa douceur n'est qu'hypocrisie, puisque bientôt elle se montrera si féroce ; sa férocité n'est pas naturelle, puisqu'elle dément sa douceur. Il faut pourtant qu'elle ait un caractère.

Tout en raillant ce qu'il appelle « une partie carrée d'assassinat », Geoffroy indique très bien comment Voltaire et la Harpe ont pu se méprendre sur le vrai caractère de Rodogune ; elle n'est, selon lui, ni si ingénue ni si timide. « Ce qui les trompe, c'est qu'altière et impérieuse elle rougit et s'indigne d'un amour involontaire qu'elle n'ose s'avouer ; ils ont pris cette fierté pour l'embarras d'un cœur naïf, et ne savent comment accorder avec cette innocence la proposition qu'elle fait aux princes. » Pourtant Geoffroy, qui reproche aux autres critiques leur erreur, pourrait bien, lui aussi, se tromper sur un point, ou tout au moins exagérer une appréciation juste au fond. Sans doute Rodogune n'a rien d'une bergère de roman ;

c'est une reine qui sait haïr et se venger ; c'est une Parthe, capable de lutter de ruse avec Cléopâtre et de blesser en fuyant. Mais il faut convenir que Corneille prête parfois à cette ingénue tragique le langage de la galanterie contemporaine, ses fades madrigaux, ses formules alambiquées.

La rougeur de Rodogune quand on lui parle de cet amour, son émotion quand elle voit venir Antiochus, le noble aveu qu'elle lui fait au quatrième acte, ne sont pas ridicules ; car elle n'est, quoi qu'en dise Voltaire, ni veuve ni vieille, et si elle se trahit, c'est en annonçant aussitôt la résolution de sacrifier sa passion à son devoir ; reine, elle ne doit et ne veut épouser qu'un roi. Cependant, on est contraint de le reconnaître, en deux ou trois passages, d'ailleurs peu étendus, cette princesse des Parthes semble avoir fréquenté l'hôtel de Rambouillet autant que le palais de Séleucie. Il faut le constater et passer outre ; car ce n'est là qu'un trait fugitif, tout superficiel, et le caractère essentiel de Rodogune n'en est pas altéré. Le Pyrrhus d'*Andromaque* s'oublie de même parfois à parler le langage de la cour ; mais vienne la crise décisive, et l'on verra bientôt reparaître le héros d'Homère.

Quel est donc le vrai caractère de Rodogune ? Ce n'est, à notre sens, ni l'extrême douceur s'emportant tout à coup à la fureur extrême, ni la férocité hypocritement dissimulée sous les dehors de la douceur, jusqu'au moment où elle peut se montrer au grand jour. Plus faite par sa nature pour la tendresse que pour la violence, Rodogune est aigrie par le malheur, exaspérée par la persécution. Ainsi, dans *Horace*, s'exaspère et s'exhale en imprécations furieuses la tendresse, longtemps paisible, de Camille ; ainsi, dans *Cinna*, Émilie, altérée de vengeance, deviendra une furie, adorable, si l'on veut, mais une furie dont Auguste aura tout à craindre ; désarmée par l'affectueux pardon de l'empereur, elle reprendra, non sans quelque soulagement peut-être, sa douceur naturelle. Rodogune n'aura pas ce bonheur de rencontrer une grande âme qui la subjugue et l'apaise ; et pourtant la tension d'esprit que lui impose la vengeance lui est à ce point pénible qu'elle revient sans effort, sans motif apparent même, à son vrai caractère, qui est généreux et bon.

Elle traverse une crise, et Corneille nous en avertit par la scène v de l'acte I[er]. On n'y voit pas seulement l'amante d'Antiochus, mais la fiancée de Nicanor, la prisonnière et la victime de Cléopâtre. Elle a aimé celui que Cléopâtre a tué de sa main ; elle aime maintenant son fils, et voici qu'entre elle et lui se dresse encore

Cléopâtre. Sa passion n'est pas seule irritée de ces obstacles; sa fierté de reine en souffre, sa perspicacité de femme malheureuse lui fait prévoir de nouveaux malheurs. Toutes ces maximes politiques dont Voltaire critique la froideur auraient dû l'éclairer : c'est à dessein que le poète oppose à l'optimisme un peu aveugle de Laonice la défiance clairvoyante de Rodogune. Justement soupçonneuse, celle-ci est prête à renoncer à ses soupçons ; mais elle se réserve, elle attend, et bientôt c'est Laonice elle-même qui vient lui donner raison, en l'instruisant des projets criminels de Cléopâtre.

Frappée dans son orgueil et dans son amour, menacée dans sa vie, que peut-elle faire? La situation, telle qu'elle se présente au début de l'acte III, exige une décision énergique et prompte. Voit-on cependant Rodogune se porter aussitôt aux résolutions extrêmes? Elle réfléchit, elle hésite, elle consulte le seul ami dont le dévouement lui soit assuré, son ambassadeur Oronte, dont la diplomatie mesquine fait mieux ressortir encore l'élévation de ses sentiments. Enfin, la voilà seule; aussitôt toutes les petitesses s'évanouissent, et l'on se sent en face d'un caractère qui se révèle ou plutôt se ressaisit. D'un regard viril elle embrasse le présent; elle ose se souvenir du passé. Comment les souffrances de ce passé, comment les humiliations et les dangers de ce présent n'éclaireraient-ils pas à ses yeux l'avenir? Elle rompt son « esclavage »; elle donne un libre cours à des sentiments trop longtemps « étouffés ». Ce n'est plus la « victime d'État », craintive et résignée: c'est la reine asiatique, assez pénétrante pour deviner Cléopâtre, assez redoutable pour que Cléopâtre lui fasse l'honneur de la haïr ; car le portrait de Rodogune, comme celui de Cléopâtre, ne serait pas achevé si on ne lui donnait pour cadre une des cours féroces et raffinées de l'Asie. Ainsi, la transformation qui s'opère dans le caractère de Rodogune est inévitable, et les trois premières scènes de l'acte III sont destinées à la préparer. Ceux qui les critiquent seraient les premiers à s'étonner de leur absence et à signaler l'invraisemblance d'un revirement moral que rien n'annonce. Il n'y a point là, en vérité, tant de contrastes; les soupçons de Rodogune sont devenus une certitude, et la vengeance suit de près; rien de plus. Loin de dépouiller son caractère réel, elle redevient elle-même, et le dit aux princes :

Eh bien donc, il est temps de me faire connaître !

Ou ce vers n'a pas de sens ou il signifie qu'on ne la connaissait pas bien encore; peut-être, à vrai dire, se connaissait-elle mal. L'horreur d'une situation où elle se voit, d'une part, menacée par Cléopâtre, d'autre part placée entre les conseils avilissants d'Oronte et l'amour, au moins embarrassant, des deux princes, la révèle à elle-même et l'excite à ne pas acheter la victoire au prix de son orgueil abaissé.

VII

Rodogune est-elle sincère?

La proposition qu'elle fait aux princes est-elle sérieuse? Sur ce point, les avis sont partagés, et devaient l'être; car ici Rodogune semble emprunter à Cléopâtre jusqu'à ses procédés oratoires; il y a dans son discours deux discours différents. Le premier, où la princesse des Parthes se montre politique consommée, où elle met sa résolution, ou plutôt son irrésolution, à l'abri de la raison d'État, est un habile préambule, destiné tout à la fois à irriter la passion des princes et à sonder leurs intentions secrètes. Quand leurs protestations chaleureuses les ont engagés plus loin peut-être qu'ils ne voudraient, quand elle croit les avoir persuadés qu'eux seuls sont responsables de ce qu'elle va dire et de ce qu'elle va faire, un second discours commence, aussi passionné que le premier était réservé. Quand donc joue-t-elle un rôle? lorsqu'elle parle le langage de la froide raison, ou lorsqu'elle se précipite, pour ainsi dire, en pleine passion, et s'efforce d'y précipiter ses amants après elle? Dans le premier cas, son hypocrisie ne mérite que le mépris; dans le second, sa cruauté ne peut inspirer que l'horreur.

Nous croyons Rodogune toujours sincère, et lorsqu'elle se passionne et lorsqu'elle raisonne. Condamnons sa passion, s'il nous plaît; mais avouons aussi qu'elle est le contre-coup naturel, logique, nécessaire, de la passion de Cléopâtre. Au lieu de juger ces personnages au point de vue des idées modernes et selon notre mesure, replaçons-les par la pensée dans le milieu où ils ont vécu. C'est ici une guerre implacable entre deux femmes et deux reines; aux petits manèges perfides des cours européennes se substitue la haine, qui marche à front découvert et trop souvent ensanglante le sérail. Aux yeux de

Rodogune, la vengeance est un devoir absolu; elle essaye du moins de se le persuader et de le persuader aux princes. En vain Voltaire parle philosophie à une reine qui n'entend pas la philosophie, et raison à une femme qui ne veut pas être raisonnable. Seulement, comme Rodogune n'est pas une Cléopâtre, elle n'a ni la même conviction ni le même accent. Si légitime que lui paraisse sa cause, elle ne s'abandonne pas tout à fait. Qu'on nous passe le mot, elle se monte la tête et s'échauffe à froid : elle est de ces héroïnes cornéliennes, plus raisonneuses encore que passionnées, qui parlent, comme elle, de leur « gloire », et dont le plaidoyer subtil n'est pas toujours convaincant, parce qu'il n'est pas toujours convaincu. Elle disserte et raffine trop. Son imagination est séduite par l'apparente grandeur du but qu'elle poursuit; son cœur n'est pas gagné. Aussi, ce premier pas fait vers le crime, va-t-elle s'arrêter court; aussi ne restera-t-il bientôt de cette scène que le souvenir de ce qu'elle appelle, avec trop d'indulgence, un « caprice » soudainement conçu, soudainement abandonné.

Cet abandon si prompt d'un projet jugé si essentiel donne raison, ce semble, à ceux qui refusent de prendre au sérieux la proposition de Rodogune. Selon Geoffroy, qui répète d'ailleurs Corneille, elle ne fait pas cette proposition pour qu'elle soit acceptée, mais pour se soustraire à la poursuite importune des deux frères et pour faire échouer, en les contre-minant, pour ainsi dire, les complots de Cléopâtre. Ne sait-elle pas, en effet, qu'ils sont incapables d'un crime? N'avoue-t-elle pas elle-même qu'elle l'espérait?

> Votre refus est juste autant que ma demande.
> A force de respect votre amour s'est trahi;
> Je voudrais vous haïr, s'il m'avait obéi.

Pourquoi donc a-t-elle exigé cette obéissance, qui l'eût désespérée? N'est-ce point parce qu'elle aussi a voulu gagner du temps et déplacer le danger? Menacée par Cléopâtre, elle la menace à son tour. Elle ignore quel effet ont pu produire sur ces esprits irrésolus, encore mal connus d'elle, les promesses perfides de son ennemie; ce qu'elle sait à merveille, c'est que tous deux l'aiment, avant d'aimer le pouvoir. En opposant l'amour à l'ambition, elle neutralisera l'une par l'autre. Sollicités en sens divers, consternés, épouvantés, Séleucus et Antiochus ne sauront que faire; pendant ce temps elle agira.

Mais en jouant ainsi avec l'amour des autres, elle a oublié le sien, dont Antiochus lui arrache la confession. Dès lors, elle renonce à toute pensée de vengeance, mais elle ne se laisse point aller aux démonstrations d'une tendresse niaise : en déclarant à Antiochus qu'elle l'aime, elle lui déclare aussi qu'elle accomplira jusqu'au bout son devoir de reine. Quand Cléopâtre, par une réconciliation simulée, lui permet de concilier son devoir et son affection, elle oublie tout et se montre prête à respecter comme une mère celle qui l'a torturée ; mais aussi, quand Cléopâtre, pour détourner les soupçons, les rejette sur elle et l'accuse, avec quelle fierté vraiment royale elle se redresse ! avec quelle présence d'esprit elle confond l'accusatrice ! Car c'est là un des traits les plus curieux de son caractère : Rodogune, qu'on nous représente tantôt comme une pensionnaire ingénue, tantôt comme une criminelle, est le plus souvent une femme de sens et de tête autant que de cœur.

Ceux qui aiment à tout réduire en formules pourraient donc résumer ainsi ce débat :

Il n'est pas vrai que Rodogune soit incapable de toute passion forte : fiancée de Nicanor, prisonnière de Cléopâtre, reine outragée, femme aimante, menacée dans son amour, elle peut et doit faire un grand effort pour se sauver en se vengeant. Cette crise suprême réveille et exalte les mauvais sentiments qui dormaient au fond de son âme.

Il est vrai pourtant que, plus faite par la nature pour la tendresse que pour la violence, elle ne se maintient pas longtemps au ton où elle est montée ; s'il n'est pas invraisemblable qu'une princesse orientale n'ait point la résignation mélancolique de telle héroïne moderne, il est moins invraisemblable encore qu'aimant Antiochus elle oublie bientôt sa haine pour être toute à son amour.

Il n'est pas vrai que la proposition de Rodogune soit un pur artifice ; mais il est vrai que la passion ne domine pas assez Rodogune pour lui faire perdre de vue le souci très réel de son intérêt et des moyens qui peuvent assurer son salut. Sa présence d'esprit est au moins égale à son audace.

VIII

Les deux frères : Antiochus et Séleucus.

La grande figure de Cléopâtre et la figure un peu plus effacée, mais aussi plus aimable, de Rodogune, s'imposent tellement à nous, que nous sommes tentés d'accorder à l'amour des deux princes une attention mal proportionnée à son importance dans le drame. C'est l'amour pourtant qui, après avoir fait le malheur de Rodogune, fait revivre en elle l'espérance, qui rend impuissantes les machinations de Cléopâtre contre elle. Si l'amour était absent, la proposition de Rodogune n'aurait plus de raison d'être, et la facilité avec laquelle elle y renonce serait inexplicable, si de ce combat entre l'amour et la haine l'amour ne sortait enfin vainqueur. N'est-ce pas l'amour, du reste, autant que la piété filiale, qui rend si poignante la situation d'Antiochus au cinquième acte ?

C'est aussi l'amour qui marque la principale différence entre les caractères des deux fils jumeaux de Cléopâtre, unis par tant de ressemblances morales. Tous deux aiment Rodogune, mais de façons diverses : l'amour de Séleucus semble plus impétueux, celui d'Antiochus plus paisible ; et pourtant c'est l'amour impétueux qui se lasse le plus vite : la proposition de Rodogune est comme la pierre de touche où s'éprouve la solidité de leur affection et aussi la fermeté de leur caractère. Antiochus se lamente, Séleucus s'emporte ; l'un continue d'espérer, parce qu'il aime ; l'autre désespère, parce qu'il a cessé d'aimer. Aucun d'eux ne s'interdit ni les madrigaux galants ni les dissertations romanesques et froides. Mais la grande infériorité de Séleucus, c'est qu'il est amant malheureux. Antiochus, qui est aimé, n'a pas de peine à l'effacer, et Corneille a voulu qu'il l'effaçât. On devine que *Rodogune* est écrite à la veille de la Fronde : en ce temps où la politique et l'amour sont si étroitement associés, les amants heureux semblent destinés aux rôles d'amants héroïques.

Antiochus sans doute n'a rien d'héroïque ; mais son frère ne lui en est pas moins sacrifié. C'est lui qu'on nous présente tout d'abord ; la généreuse proposition de Séleucus, nous savons qu'il l'a déjà conçue. Qu'il s'agisse d'un acte d'initiative ou de réflexion, c'est lui qui prend les devants et parle au nom

de tous deux; c'est lui qui répondra au discours artificieux de Cléopâtre par quelques paroles simples et dignes : il veut bien rejeter sur la fatalité les crimes que vient de rappeler Cléopâtre; mais on sent qu'il n'est pas dupe. Séleucus, moins froid, moins maître de lui, n'est que l'écho de son frère : il parle sur un autre ton, mais pour ne rien dire de plus. Au contraire, quand Cléopâtre a déchiré tous les voiles, quand la raison confondue doit se taire et que seule la passion élève la voix, Antiochus n'est plus que l'écho de Séleucus, dont ses plaintes ponctuent, pour ainsi dire, les malédictions. Un moment vient pourtant où Séleucus s'emporte trop loin, et c'est alors Antiochus qui se charge de le rappeler à la mesure. Sa douleur respectueuse contraste avec la colère irréfléchie de Séleucus, plus facile à émouvoir, mais plus perspicace ici; car il a deviné Cléopâtre et les mœurs de ces cours d'Asie, pour lesquelles, nous le craignons, ni l'un ni l'autre n'est fait. Antiochus est aveugle ou veut l'être : il ne peut se résigner à haïr ni Cléopâtre ni Rodogune; il refuse de les croire elles-mêmes, jusqu'au moment où, éclairé à demi, il les confondra toutes deux dans une même défiance, dont Rodogune a le droit d'être blessée.

Cette vertu un peu molle et indécise est écrasée, il faut bien le dire, par le dangereux voisinage du vice triomphant et cynique. Toujours honnêtes, les deux princes sont toujours dans l'embarras; habitués à l'obéissance, ils ne savent comment s'y prendre pour désobéir. Ce sont d'excellents jeunes gens, que Timagène a fort bien élevés, mais plutôt, ce semble, en vue de la vie intérieure que du trône de Syrie. Du moins la douceur de leur amitié nous repose de tant d'émotions violentes; à chaque monologue passionné de Rodogune ou de Cléopâtre correspond un duo plaintif des deux princes. « L'amitié des deux frères, dit Voltaire, ne fait pas le grand effet qu'on en attend, parce que l'amitié seule ne peut produire de grands mouvements au théâtre que quand un ami risque sa vie pour un ami en danger. L'amitié qui ne va qu'à ne point se brouiller pour une maîtresse est froide et rend l'amour froid. » Pour nous, ces serments d'éternelle amitié ne nous laissent pas froids, lorsque nous voyons l'amitié triompher de l'ambition et de l'amour. Chacune de ces scènes fraternelles est une courte éclaircie entre deux orages; car les deux princes sont les seuls personnages essentiels sur qui notre sympathie puisse toujours s'arrêter, sans craindre de déception;

s'ils sont malheureux, c'est par la faute des autres. L'héroïsme touchant de l'amour fraternel fait un heureux contraste avec ce qu'on pourrait appeler l'héroïsme audacieusement criminel de Cléopâtre. Supprimez-le, Cléopâtre elle-même en sera diminuée :

Le titre de mère que garde Cléopâtre, quoiqu'elle l'oublie d'une façon si horrible, ce titre même, en la rendant plus criminelle, prête à ses passions je ne sais quelle effroyable grandeur, digne de la tragédie. Si Cléopâtre n'était pas mère, elle perdrait à l'instant même une partie de l'horreur tragique qu'elle inspire : ce ne serait plus qu'une ambitieuse, ce ne serait plus qu'une femme irritée et vindicative. Elle a besoin, pour nous épouvanter, que nous nous souvenions de ces sentiments maternels qu'elle a étouffés, et ce titre sacré de mère se sent encore là même où il est détruit [1].

Qu'on ne juge donc point inutile la double scène qui suit la double proposition; car elle resserre l'union d'Antiochus et de Séleucus au moment où cette union est le plus nécessaire : d'une part Cléopâtre et Rodogune divisées, de l'autre les deux frères unis, voilà tout le fond de la tragédie. Ajoutons que cette union, quoi qu'en dise Voltaire, ne se maintient pas sans de cruels sacrifices. Il est vrai qu'on juge inutile aussi la noble renonciation de Séleucus au trône et à Rodogune. C'est pourtant cette résignation désintéressée qui cause sa mort, en irritant Cléopâtre, et prépare ainsi le dénouement. Cette fin tragique d'un prince jeune, à l'esprit irréfléchi, mais au cœur chaleureux, est d'autant plus touchante qu'il vient de se montrer capable d'un acte de générosité. De son côté, Antiochus, rivalisant de délicatesse avec lui, a refusé d'accepter un sacrifice trop promptement résolu. Roi et fiancé de Rodogune, il oublie son bonheur, quand il a perdu Séleucus, et s'écrie, dans un de ces vers simples et forts que les Grecs eussent envié à Corneille :

O frère plus aimé que la clarté du jour !

La fin de Séleucus entraîne d'ailleurs celle de Cléopâtre, et la sincère douleur d'Antiochus semble prolonger au delà de la mort l'immortelle amitié des deux frères.

1. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique.*

IX

Les autres personnages.

Si le rôle tant critiqué des princes est nécessaire à l'action, qu'on ne pourrait concevoir sans eux; si par leur seule présence ils retardent une crise inévitable et amortissent les coups dont ils souffrent eux-mêmes, il est d'autres rôles dont le sacrifice serait moins impossible. Au premier plan, Cléopâtre et Rodogune se menacent; au second, Antiochus et Séleucus se rapprochent; au troisième enfin, Timagène, Laonice, Oronte, suivent d'un peu loin les péripéties du drame, et parfois y interviennent. Il est clair, par exemple, que Timagène est trop, comme on dit au théâtre, une « utilité ». Dans le second, le troisième et le quatrième acte, il ne parait pas; mais il se trouve là fort à propos pour écouter avec complaisance l'exposition et concourir, un peu malgré lui, au dénouement. C'est le παιδάγωγος antique, honnête et discret, qui reste à l'écart quand son œuvre est terminée: c'est Burrhus sans Néron, mais un Burrhus inactif, qu'aveuglent les illusions de sa sœur Laonice.

La figure de celle-ci est moins effacée. Pour donner plus d'importance à ce personnage épisodique, Corneille a même voulu qu'il sauvât Rodogune en l'avertissant des projets de Cléopâtre. Laonice n'est donc pas une confidente vulgaire; aussi lui a-t-on fait l'honneur de discuter son rôle. On l'accuse de trahison; mais est-ce que la trahison ne prend pas un autre nom, quand elle est honnête, utile, nécessaire? Narcisse vendant à Néron les secrets de Britannicus est odieux; le serait-il encore si, confident de Néron, il révélait à Britannicus le crime que Néron médite? Laonice ne ressemble en rien à un espion mis auprès de la reine mère pour la tromper: elle croit à la sincérité de Cléopâtre; et lorsque Rodogune en doute, elle s'efforce de l'en convaincre. Détrompée enfin, épouvantée de ce qu'elle entend, au point de laisser échapper plus d'une parole imprudente, que, par bonheur, Cléopâtre, emportée par sa passion, ne comprend pas, elle prend sa revanche d'une longue erreur, elle court à Rodogune, elle a le droit de dissiper la dangereuse sécurité qu'elle-même lui a inspirée. C'est la révolte d'une âme trop crédule, mais généreuse, et nous avons d'autant moins droit de l'en blâmer qu'en

prévenant Rodogune elle expose sa vie. La sœur de Timagène ne pouvait agir autrement.

Quant à Oronte, qui paraît moins encore que Timagène, mais dont la diplomatie mesquine sert du moins, nous l'avons vu, à faire mieux ressortir la fierté du caractère de Rodogune, nous n'avons pas le courage de condamner son rôle avec la même sévérité que Voltaire. Il pourrait assurément disparaître sans que l'intrigue en souffrît beaucoup; mais enfin c'est une sorte de note gaie au milieu de tant d'horreurs tragiques. L'ambassadeur extraordinaire du roi des Parthes à Séleucie est un galant politique du temps de Louis XIII, instruit de tout le parti qu'on peut tirer de l'amour dans les affaires d'État; mais il est plus creux que profond, plus présomptueux qu'habile. Assez semblable sur ce point au Félix de *Polyeucte*, il se flatte de connaître à fond les hommes et les choses; ce n'est pas à lui qu'on en pourrait faire accroire! La vertu, la franchise, la fidélité aux serments, chimères! Il voit le dessous de tout; il pénètre les motifs secrets des actes les plus simples en apparence. Sans doute il se trompe tout à fait, mais il dépense beaucoup de finesse à se tromper: c'est une consolation. Le bon Timagène eût mérité le prix Montyon; Oronte n'est qu'un homme d'État incompris, mais qui se rend justice à lui-même, et, dans ses plus lourdes bévues, conserve la majestueuse sérénité d'un plénipotentiaire infaillible.

BIBLIOGRAPHIE DE RODOGUNE

TEXTES

Rodogune. — Éd. Félix Hémon; Delagrave, 1886, in-12 (t. III du Corneille complet).
— Éd. Becker; Garnier, 1882, in-12.

LIVRES

CLAIRON (Mlle). — *Mémoires*, p. 92-95.
CROUSLÉ. — *Lessing et le goût français en Allemagne;* Durand, 1863, in-8°.
LESSING. — *Dramaturgie de Hambourg;* trad. Crouslé, avec préface de M. Mézières.
MARTY-LAVEAUX. — *Œuvres de Corneille,* coll. Régnier; Hachette, in-8°; t. IV.
PARFAICT (frères). — *Histoire du théâtre français,* t. VI.
SAINT-EVREMOND. — *Défense de quelques pièces du théâtre de Corneille* (1677), éd. Gidel, p. 350; Garnier, in-12.
SAINT-MARC GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique,* I, 18.
VAUVENARGUES. — *Caractères,* VI (Cotin ou le Bel Esprit).
VOLTAIRE. — *Remarques sur* Rodogune. — *L'Ingénu.*

JUGEMENTS

I

Il n'y a point de situation plus forte que celle du dernier acte de *Rodogune* ; il n'y a en a point où l'on ait porté plus loin la terreur, et cette incertitude effrayante qui serre l'âme dans l'attente d'un événement qui ne peut être que tragique. Ces mots terribles :

> Une main qui nous fut bien chère...
> Madame, est-ce la vôtre, ou celle de ma mère?

ces mots font frémir, et ce qui mérite encore plus d'éloges, c'est que la situation est aussi bien dénouée qu'elle est fortement conçue. Cléopâtre avalant elle-même le poison préparé pour son fils et pour Rodogune, et se flattant encore de vivre assez pour les voir périr avec elle, forme un dénouement admirable.

La Harpe, *Lycée,* 2e partie, I, II.

II

Chez Corneille les situations sont maîtresses des caractères, puisque les caractères ne se déclarent qu'autant que les situations, en les provoquant, les obligent de se manifester. Il faut donc trouver des situations d'abord, ou en inventer si l'on n'en trouve pas; mettre alors, pour ainsi parler, des personnages dedans, avec des situations épisodiques autour ; et c'est effectivement le procédé de Corneille. Peut-être sa *Rodogune* en est-elle le plus curieux exemple, dont on nous a conté qu'il n'employa guère moins d'une année « à en disposer le sujet » : une seule situation, extrêmement forte, ou une seule scène, l'une des plus belles du théâtre français, la quatrieme du cinquième acte, que la tragédie tout entière n'a pour objet que de préparer.

Brunetière, *Etudes sur le dix-septième siècle : Corneille; Revue des Deux Mondes,* 15 août 1888.

LETTRES

I

Réponse de Condé à l'Épître dédicatoire de *Rodogune*.

II

Segrais voyait en *Rodogune* le chef-d'œuvre de Corneille. Boileau lui écrit pour le reprendre de cette exagération.

Il admire comme lui les belles fureurs de Cléopâtre.

Mais les beautés superbement tragiques du cinquième acte ne lui cachent pas les faiblesses qui déparent çà et là les premiers.

Il est inexact de dire que *Rodogune* est le chef-d'œuvre de Corneille; mais on n'aurait pas tort de croire qu'elle est une œuvre unique dans son théâtre et dans le théâtre français.

III

En 1760, une représentation extraordinaire de *Rodogune* fut donnée par les comédiens du roi au profit d'un neveu du grand Corneille, Jean-François Corneille, celui-là même dont la fille devait peu après être recueillie par Voltaire. La proposition était venue, parait-il, de Titon du Tillet; une délibération tumultueuse des comédiens s'engagea aussitôt et menaça de ne jamais aboutir, car chacun tenait à jouer son rôle dans cette solennité littéraire. C'est *Rodogune* qui fut enfin choisie, et les comédiens en avertirent le public par l'annonce suivante :

« Les comédiens ordinaires du roi, pénétrés de respect pour la mémoire du grand Corneille, ont cru ne pouvoir en donner une preuve plus sensible qu'en accordant à son neveu, seul rejeton de la famille de ce grand homme, une représentation. Ils donneront lundi prochain, 10 mars 1760, à son profit, *Rodogune,* tragédie de Pierre Corneille. »

On suppose que le doyen des comédiens écrit à Jean-François Corneille pour lui annoncer la résolution prise par la société de venir en aide à un homme qui porte le nom du grand tragique, et lui dire pourquoi, entre toutes les pièces cornéliennes, on a choisi *Rodogune*.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

Examiner les raisons que peut avoir eu Corneille de préférer *Rodogune* à ses tragédies, et en particulier à *Cinna*.

(AGRÉGATION DES LETTRES. — Composition, 1879.)

II

Comparer la Clytemnestre de Racine et la Cléopâtre de Corneille. (LEÇON D'AGRÉGATION, 1879.)

III

Étudier au point de vue dramatique l'acte V de *Rodogune*.

(LEÇON D'AGRÉGATION, 1889.)

IV

Appliquer au théâtre de Corneille cette pensée de la Rochefoucauld : « Il y a des héros en mal comme en bien. »

(Besançon. — DEVOIR DE LICENCE, mars 1881.)

V

Doit-on approuver pleinement ce jugement de Voltaire : « N'est-il pas vrai que le grand tragique ne se rencontre que dans la dernière scène de *Rodogune* ? Mais ce sublime, sur quoi est-il fondé ? Sur quatre actes bien défectueux. »

VI

La *Rodogune* de Corneille et celle de Gilbert. Prouver, contre Voltaire, l'évidente originalité de la *Rodogune* cornélienne. (On trouvera les éléments de ce débat dans l'Introduction de notre édition de *Rodogune*.)

VII

Comparaison de Cléopâtre et d'Agrippine.

Villefranche-de-Rouergue. — J. Bardoux, impr.

NICOMÈDE

1652

I

Quelle est la part des événements contemporains dans « Nicomède » ?

Nicomède est un drame historique, antique par le fond, moderne par l'accent. Pour en bien pénétrer le double caractère, il ne faut oublier ni que Corneille devenait par la pensée le contemporain des Romains qu'il fait parler et agir, ni qu'il était par le fait le spectateur de la Fronde.

On y peut donc faire deux parts : celle de la tragédie, qui est toute romaine; celle de la tragédie-comédie, ou de la comédie même, qui est toute française.

Est-ce à dire qu'en cette œuvre, si curieuse par la fusion de tant d'éléments divers, il faille voir, avec quelques-uns, une allusion directe aux événements de la Fronde? Non, sans doute : mais les événements ont fait valoir l'œuvre, parce que l'esprit du temps y vivait.

En peignant Nicomède, Corneille n'a-t-il pas songé à ce prince de Condé, prisonnier alors, mais qui devait bientôt sortir de sa prison « comme un homme qui était plus en état de faire grâce que de la demander[1] »? Tous deux ne sont-ils pas de glorieux soldats qui font sonner bien haut leurs exploits et rendent la reconnaissance pesante à ceux qu'ils ont trop bien servis? N'ont-ils pas le même mépris du danger, la même ironie hautaine, volontiers agressive, qui brave en face l'adversaire, le même penchant à la raillerie cruelle? Ne tombent-ils pas dans les mêmes pièges, par trop de confiance en eux-mêmes? N'en sortent-ils pas victorieusement, à l'égale confusion de leurs ennemis? Mais là s'arrêterait la ressemblance. Quand

1. *Mémoires de la Rochefoucauld.*

il n'est pas poussé à bout, Nicomède garde la pleine possession de lui-même, et le trait caractéristique du personnage est précisément l'empire qu'il a sur son âme. Personne ne sut moins se maîtriser que Condé : ses hésitations, ses palinodies, ses folles terreurs, sont trop connues ; ne vit-on pas un jour le vainqueur de Rocroi fuir à bride abattue devant une troupe de coquetiers qui amenaient leurs denrées au marché de Paris ? Impétueux et irréfléchi, il fut la dupe de Mazarin, toujours tremblant en apparence devant le héros toujours menaçant.

Mazarin n'est pas davantage Flaminius, pas plus qu'Arsinoé n'est Anne d'Autriche. En si mauvaise posture que Flaminius semble rester à la fin de la pièce, il y garde encore le front haut ; désarmé, il trouve encore des paroles dignes et fermes. Cet impassible représentant de la politique romaine n'a que peu de traits communs avec le souple et obséquieux ministre qui caressait jusqu'aux vaincus, se confessait à eux des torts même qu'il n'avait pas, et paraissait leur demander pardon d'avoir été le plus fort. D'autre part, Anne d'Autriche, malgré son indolence, peut avoir été aussi vindicative qu'Arsinoé ; mais a-t-elle atteint jamais à cette perfection dans la perfidie ?

Tout parallèle de ce genre une fois écarté comme inexact et contraire à l'essence même du drame, qui admet les caractères généraux plus que les portraits individuels, il faut convenir pourtant que les contemporains n'avaient pas à chercher bien loin les allusions qu'ils saisissaient et applaudissaient au passage. Cet étranger qui s'immisce insolemment dans les affaires d'un pays où il commande en maître, ce jeune héros qui se dresse devant lui pour l'arrêter et le braver, ce glorieux emprisonnement, cette sédition populaire qu'émeut Laodice pour délivrer son amant, à peu près comme Mme de Longueville essayait de soulever la Normandie pour délivrer son mari et ses frères, toutes ces situations et ces incidents n'étaient pas sans analogie avec ceux d'une crise dont Corneille était le témoin attentif. Il a pu s'en souvenir, presque inconsciemment ; mais ce n'est point par ces très vagues réminiscences que sa pièce est très moderne ; c'est par le ton, par l'ironie prolongée, par l'alliage curieux du familier et du sublime, des paroles retentissantes et des insinuations équivoques, des grandes actions et des petites manœuvres ; en un mot, c'est par le mélange des héros et des traîtres, par le côté aventureux et romanesque.

Voilà par où *Nicomède* se rattache à l'époque de la Fronde ;

mais croyons-en le poète lui-même lorsqu'il écrit : « Mon principal but a été de peindre la politique des Romains au dehors. »

II

Ce que l'histoire donnait à Corneille et comment il en modifie les données.

Que lui donnait l'histoire? qu'a-t-il ajouté, retranché ou modifié? A vrai dire, tous les personnages principaux, sauf celui de Laodice, sont historiques dans une certaine mesure. Corneille ne s'est jamais interdit la faculté, nécessaire au poète, de modifier les données historiques en les accommodant à la nature de son génie et à l'esprit de son temps. Volontiers il s'accuse d'avoir « falsifié » l'histoire et dédaigne de s'en justifier, sauf à conseiller aux autres de ne pas suivre son exemple. D'ailleurs il distinguait très justement deux catégories de sujets historiques : « Il m'était beaucoup moins permis, écrivait-il, dans *Horace* et dans *Pompée*, dont les histoires ne sont ignorées de personne, que dans *Rodogune* et dans *Nicomède*, dont peu de gens savaient les noms avant que je les eusse mis sur le théâtre. La seule mesure qu'on y peut prendre, c'est que tout ce qu'on y ajoute à l'histoire et tous les changements qu'on y apporte ne soient jamais plus incroyables que ce qu'on en conserve dans le même poème[1]. » Il ne songeait donc pas à dissimuler les libertés qu'il avait prises avec une histoire aussi obscure : « J'ai beaucoup osé dans *Nicomède* : Prusias, son père, l'avait voulu faire assassiner dans son armée; sur l'avis qu'il en eut par les assassins mêmes, il entra dans son royaume, s'en empara et réduisit ce malheureux prince à se cacher dans une caverne, où il le fit assassiner lui-même. Je n'ai pas poussé l'histoire jusque-là, et, après l'avoir peint trop vertueux pour l'engager dans un parricide, j'ai cru que je pouvais me contenter de le rendre maître de la vie de tous ceux qui le persécutaient, sans le faire passer plus avant... Tout ce qui se passe dans *Nicomède* est impossible, puisque l'histoire porte qu'il fit mourir son père sans le voir, et que ses frères du second lit étaient en otage à Rome lorsqu'il s'empara du

1. *Discours de la tragédie.*

royaume. » Ainsi il y a une vérité dramatique et psychologique qu'il estime seule et qu'il s'efforce de rendre vivante aux yeux de l'intelligence.

C'est dans cet esprit qu'il recueille, fond et transforme les documents que l'histoire lui transmet. Il ne suffit donc pas de dire, avec M. Naudet : « Justin fournit l'idée ; les figures sont empruntées à Tite-Live, Polybe, Appien. » Au fond, la matière était ingrate, et Corneille sut la féconder ; mais il ne la féconda qu'en la faisant tout à fait sienne.

III

Le Prusias de l'histoire.

De tous les personnages de *Nicomède*, Prusias est assurément celui dont les traits historiques sont le moins altérés. Seulement, tout en restant fortement individuel, il est élevé, pour ainsi dire, à la dignité de type, et personnifie tous ces rois avilis sous la tutelle impérieuse du sénat.

Qu'étaient-ce, en effet, dit M. Naudet, que tous ces rois, amis de nom, mais en réalité sujets des Romains ? Un Ariarathe, qui remerciait les dieux par de pompeux sacrifices de lui avoir concilié la bienveillance des Romains ? Un Eumène, qui venait plaider sa cause contre les Rhodiens au tribunal du sénat ? Un Antiochus l'Illustre, qui rentrait inoffensif et désarmé dans ses États, d'où il était sorti terrible pour envahir l'Égypte ? Mais il s'était senti tout à coup arrêté dans le cercle de Popilius. Un Micipsa, qui recommandait en mourant à ses fils de se croire seulement les administrateurs du royaume et d'en regarder les Romains comme les maîtres ? Prusias les surpassa tous en humble obéissance. Il avait raison de remplacer, à l'arrivée des ambassadeurs de Rome, sa couronne royale par un bonnet d'affranchi. On aurait pu lui reprocher seulement de se faire trop d'honneur, car un roi ne pouvait en venir là qu'en tombant au-dessous d'un esclave.

Polybe et Tite-Live, Appien et Diodore, abondent en détails curieux ; il ne s'agissait que de choisir. Qu'on lise dans Tite-Live le récit du voyage de Prusias à Rome. Accompagné de son fils Nicomède, le roi de Bithynie va d'abord tout droit au Forum ; là, il déclare qu'il est venu rendre hommage aux dieux tutélaires de Rome, et il accable les Romains de félicitations banales pour leurs récentes victoires de Macédoine et d'Illyrie. Dans le sénat, aux mêmes compliments démesurés il joint, mais avec une discrétion de bon goût, quelques humbles requêtes. Son ambition est modeste : il supplie qu'on lui per-

mette d'acquitter un vœu en immolant dix grandes victimes, qu'on daigne renouveler avec lui le traité d'alliance déjà conclu, et aussi, en passant, qu'on lui accorde une portion du territoire conquis sur Antiochus. Puis il présente aux pères conscrits son fils Nicomède, qui n'est point donné là comme un ennemi farouche de Rome. Avec une bienveillance souriante, le sénat lui accorde tout... à la réserve du territoire, qu'on lui fait seulement espérer. Eux aussi, les sénateurs jouent ici la comédie, et se disent tuteurs indulgents alors qu'ils sont maîtres impérieux. C'est ce que Corneille a très bien compris et fait comprendre ; c'est ce qu'après lui Bossuet confirmait. « Ils mettaient sous le joug les rois et les nations, sous couleur de les protéger et de les défendre[1]. » Montesquieu n'a guère fait que répéter Corneille et Bossuet lorsqu'il écrit : « Quoique le titre de leur allié fût une espèce de servitude, il était néanmoins très recherché : car on était sûr que l'on ne recevrait d'injures que d'eux, et l'on avait sujet d'espérer qu'elles seraient moindres. Ainsi, il n'y avait point de service que les peuples et les rois ne fussent prêts à rendre, ni de bassesses qu'ils ne fissent pour l'obtenir[2]. »

Lorsque Prusias, comblé de présents, qu'il refusa pour lui et accepta pour son fils Nicomède, quitta Rome après y avoir séjourné trente jours, il y laissa une réputation de servilité sur laquelle Polybe et Tite-Live sont d'accord. Mais qu'on ne croie pas que Corneille ait dû se borner à enregistrer le témoignage des historiens. Le Prusias de l'histoire est une âme basse et cupide, facilement cruelle, un tyran odieux à son peuple, un Oriental prêt à toutes les trahisons comme à toutes les lâchetés, allié des Romains parce que son intérêt l'y oblige, mais allié fort peu sûr et fort peu naïf. Appien raconte même que, tenté par les immenses richesses d'Attale, roi de Pergame, il lui déclara la guerre malgré la défense du sénat, qu'il s'obstina dans sa révolte et ne se soumit qu'à la dernière extrémité.

1. *Discours sur l'histoire universelle*, 3e partie.
2. *Considérations*, ch. VI.

IV

Comment Corneille a modifié les caractères historiques de Prusias et d'Arsinoé.

Le Prusias toujours effaré de Corneille eût frémi à la seule idée d'une désobéissance à ses maîtres, à ses dieux. Pourquoi le poète a-t-il voulu que toute velléité d'indépendance lui devînt étrangère ? Pourquoi s'est-il appliqué à mettre uniquement en lumière sa complaisance pusillanime ? C'est que l'antithèse se faisait plus frappante entre ce monarque dégradé et le fils généreux qui saura être roi ; c'est qu'en l'un nous voyons revivre non seulement Prusias II le Chasseur, mais tous les Attale, les Ariarathe, les Ptolémée, comme en l'autre les Annibal et les Mithridate.

Le drame étant ainsi conçu, Corneille était conduit à modifier les données essentielles du récit historique ; car on peut affirmer sans paradoxe que son drame, où toute une époque est condensée, est plus éminemment historique que l'histoire même. Rien de moins significatif que cette histoire, si l'on y regarde de près. Tout s'y réduit à une querelle de famille, à un conflit d'intérêts vulgaires, et la question se pose en ces termes : Lequel, du père et du fils, sera vainqueur, c'est-à-dire lequel tuera l'autre ? Une telle rivalité, sans doute, peut aboutir à des résultats sanglants ; mais que nous apprendra-t-elle ? Nous n'y verrons qu'une de ces tragédies intimes et banales qui se sont jouées tant de fois dans les cours d'Orient. Posée par Corneille, la question est plus haute : Nicomède sera-t-il livré aux Romains ? Mais, dès qu'elle se pose ainsi, tout change : odieux surtout chez les historiens, Prusias doit surtout être ridicule chez Corneille. Si, en effet, il trame de sang-froid le meurtre de son fils, s'il est tout ensemble assez dénaturé pour ne pas reculer devant un tel crime et assez puissant pour l'accomplir, nous ne sommes plus attentifs qu'au péril pressant de Nicomède ; et, en admettant même que Nicomède y échappe, nous sentons trop que tout rapprochement est désormais impossible entre le père et le fils, qu'il y a là en face l'un de l'autre deux ennemis implacables et que l'un des deux doit disparaître. Ou la pièce aboutit à une impasse, ou elle se dénoue par un parricide, car la fuite même de Prusias ne satisferait

pas le spectateur avide de le voir puni. Si, au contraire, Prusias n'est ni assez scélérat pour vouloir, ni assez fort pour pouvoir être un assassin, d'une part toute porte n'est pas fermée à la réconciliation finale, plus ou moins sincère, et l'on sourit des lâchetés du prince sans avoir horreur des forfaits du père; de l'autre, la terreur n'est jamais assez vive pour faire perdre de vue le sujet véritable, qui est l'antagonisme tout politique de Nicomède et de Flaminius.

Pour bien marquer cette faiblesse irrémédiable du caractère de Prusias, pour écarter de nous toute horreur tragique trop pesante, Corneille n'a pas jugé qu'il suffit de montrer le vieux roi asservi aux Romains; il le montre encore asservi à sa femme Arsinoé. L'histoire nous apprend, il est vrai, qu'il se maria deux fois, mais ne nomme aucune de ses deux femmes. Pourquoi donc Arsinoé sort-elle de cette longue obscurité pour paraître au grand jour de la scène? C'est que son intervention est doublement utile : mère ambitieuse et complice des Romains, elle les aide puissamment dans leur lutte contre Nicomède; femme de Prusias, elle atténue, en la partageant, la responsabilité morale de certains actes. Livré à ses propres inspirations, Prusias serait un monstre ; dominé par Arsinoé, s'il est un père ingrat, c'est qu'il est un mari trop complaisant. Elle-même, dès le début de la pièce, prend soin d'expliquer, sinon d'excuser, la conduite antérieure de son mari. La plupart des historiens, par exemple, rejettent sur Prusias tout l'odieux de la mort d'Annibal. Tite-Live n'hésite que sur les motifs qui le décidèrent à livrer son hôte : eut-il peur d'une menace, ou prévint-il un ordre pour faire sa cour aux Romains? Ce qui est certain, c'est qu'Annibal ne s'y trompe pas ; ses dernières paroles sont d'amers reproches trop mérités. Chez Corneille, Prusias semble moins coupable ; Flaminius et Arsinoé ont tout fait.

Et les perfides menées de cette marâtre, loin de nous distraire de l'action essentielle, nous y ramènent sans cesse : car à son beau-fils Nicomède, l'ennemi des Romains, elle oppose le protégé des Romains, son fils Attale. Rome est toujours à l'horizon. Ici encore pourtant l'histoire était presque muette; elle ne donnait pas même un nom. Des fils étaient nés du second mariage de Prusias, mais on les élevait à Rome, et ils y séjournaient au moment même où éclata le conflit entre Prusias et son fils aîné. Pourquoi Corneille en a-t-il fait revenir celui qu'il appelle Attale? C'est, il nous l'apprend lui-

même, pour opposer à Nicomède un rival appuyé de toute la faveur des Romains, jaloux de sa gloire et de sa grandeur naissante[1]. « Lorsqu'ils accordaient la paix à quelque prince, ils prenaient quelqu'un de ses frères ou de ses enfants en otage, ce qui leur donnait moyen de troubler le royaume à leur fantaisie. Quand ils avaient le plus proche héritier, ils intimidaient le possesseur; s'ils n'avaient qu'un prince d'un degré éloigné, ils s'en servaient pour animer les révoltes des peuples. » Ce que Montesquieu érige en loi de la politique romaine, Corneille l'avait deviné par l'intuition du génie et en avait fait le ressort de son drame.

Un roi servile que l'on mène par la peur, une mère ambitieuse qui, pour réaliser ses ambitions, a besoin de la complicité des Romains, un prince ingénu, façonné à l'obéissance dès ses premières années, voilà les alliés que va trouver Flaminius dans son œuvre de division et de lente conquête.

V

Le caractère de Flaminius dans l'histoire et dans Corneille.

On sait que Corneille, meilleur historien d'ordinaire, a transformé en fils de Caïus Flaminius Nepos, le vaincu du lac Trasimène, ce Titus Quinctius Flamininus, diplomate sceptique et lettré, qui rendit si généreusement à la Grèce la liberté dont elle ne savait plus jouir. C'est Flamininus qui battit à Cynoscéphale Philippe de Macédoine et reçut en otage son fils Démétrius. En ménageant à Rome un autre Démétrius dans la personne d'Attale, en combattant Nicomède, petit-fils de Philippe par sa mère, il ne fait que continuer en Asie l'entreprise commencée en Europe. C'est Flamininus encore qui arracha au débile Prusias la mort d'Annibal, qui le maudissait en mourant. Lorsqu'il s'acharnera donc ici à la perte du disciple d'Annibal, il sera dans la logique de son rôle. Tel est le Flamininus de l'histoire et aussi celui de la tragédie; il n'y a rien de commun entre ce patricien et la famille plébéienne du consul Flaminius. L'erreur, à coup sûr, n'est pas volontaire; s'il eût sciemment altéré l'histoire sur ce point, Corneille eût

1. Examen de *Nicomède*.

été le premier à le déclarer sans fausse honte. Mais il faut bien avouer qu'il est peu de fautes plus heureuses. Flaminius n'est plus seulement l'interprète impersonnel de la politique du sénat; il est homme et a ses rancunes: c'est son père qu'il venge en poursuivant tour à tour Annibal qui l'a tué et Nicomède qui réveille le souvenir néfaste du lac Trasimène. Nicomède prétend être un second Annibal; comme Annibal il sera frappé. Aussi voyez avec quelle insistance il rappelle le nom du grand Carthaginois et s'efforce d'identifier le disciple avec le maître. Prusias n'a pas oublié à quel péril l'a exposé le séjour d'Annibal à sa cour; si l'on parvient à le convaincre qu'Annibal revit en Nicomède, il sacrifiera son fils comme il a sacrifié son hôte, et le triomphe de Flaminius sera plus complet encore que celui de la république.

On a souvent mal jugé ce personnage, parce qu'on n'a pas distingué l'homme de l'ambassadeur. La distinction n'est point factice; elle est naturelle et nécessaire, puisque l'intérêt personnel a sa place à côté de l'intérêt général. De là une apparente contradiction dans un caractère dont l'unité pourtant est admirable. Il ne conserve pas toujours l'impassible sérénité d'un arbitre; parfois il prend l'offensive et porte les coups, lui qui devrait se contenter de les juger. Ses préférences et ses rancunes éclatent au grand jour. A Nicomède il rend ironie pour ironie, orgueil pour orgueil. Ce n'est point seulement ici l'antithèse de deux politiques; c'est la rivalité de deux volontés superbes qui s'entre-choquent. A Laodice, qu'il ne désespère pas de fléchir, il parle le langage d'un conseiller et d'un ami, mais d'un ami qui mêlerait à ses conseils quelques menaces discrètes. S'il ne réussit pas à persuader Laodice, c'est que Laodice est bien résolue d'avance à n'écouter que Nicomède. Unis contre lui, les deux amants l'accablent de leur mépris railleur. Il en témoigne quelque impatience, maladroite peut-être, mais bien humaine. C'est l'homme qu'on attaque, et c'est l'homme qui répond. On doit convenir que le poete fait ici la partie belle à Nicomède, et, pour le grandir, systématiquement, rabaisse un peu son adversaire. Mais Flaminius, en tant qu'homme, a ses petitesses; il n'est grand qu'en tant que Rome, dont il est l'envoyé, lui communique sa grandeur.

Compromise dans ces intrigues obscures, la dignité de Flaminius n'en sort pas toujours intacte, mais il la ressaisit tout entière dès que la république romaine parle par sa bouche. On s'étonnait de la médiocrité des moyens; on ne peut qu'ad-

mirer la largeur des vues. Cette politique égoïste est froidement logique, impitoyable, de parti pris. Tantôt, dans sa marche insidieuse, elle tourne l'obstacle qu'elle ne peut franchir et frappe l'ennemi par derrière; tantôt elle se présente le front haut et s'impose, appuyée sur la force des choses, sur la certitude d'un avenir inéluctable : alors surtout Flaminius est éloquent sans chercher à l'être, par la seule conscience des hautes destinées réservées à son pays, par l'amour exclusif de la patrie romaine et le mépris profond de tout ce qui n'est pas elle; tantôt enfin il étale avec un scepticisme presque cynique des maximes de gouvernement qui révoltent la scrupuleuse honnêteté d'Attale. Cette souplesse d'esprit et cette mobilité d'humeur lui permettent d'être tour à tour impérieux et humble, hypocrite et sincère, selon que les circonstances l'exigent. Il est hypocrite, par exemple, lorsqu'il vante le désintéressement des Romains; mais c'est qu'alors il doit jouer un rôle. Il est sincère lorsqu'il met à nu les motifs intéressés qui guident la politique étrangère du sénat; mais c'est qu'alors la franchise est facile et nécessaire. Par sa vue nette du but et sa résolution arrêtée de l'atteindre, il domine Prusias; par les sourdes pratiques de sa diplomatie rusée, il a l'avantage sur Nicomède, qui combat au grand jour. Arsinoé, qu'une sédition affole, a besoin de cet allié toujours maître de lui, qui considère avec sang-froid le péril et y remédie. Comment Attale se passerait-il de cet instituteur officiel des princes, qui leur enseigne si bien à être rois sans régner? Il est vrai qu'Attale échappe à cette main souple et ferme qui croyait le tenir. Politique sans scrupules, Flaminius ne conçoit point de scrupules chez les autres; il se croit trop sûr de la victoire et par là précipite le dénouement, qui ne lui est pas favorable.

On a exagéré, ce nous semble, sur l'aveu même de Corneille, la « mauvaise posture » où ce dénouement laisse Flaminius. Eût-on mieux aimé qu'en compagnie de Prusias il se fût soustrait par la fuite à l'embarras d'une situation fausse? Mais qu'eût-il fait de ce Prusias détrôné? Comment le sénat l'eût-il accueilli à son retour? Non, Flaminius ne songeait à fuir qu'avec un prisonnier comme Nicomède. Dès que Nicomède est vainqueur, il ne fuit plus, et sa seule présence fait comprendre que sa défaite n'est pas définitive. Il peut se taire avec dignité, car son silence réserve l'avenir, qui appartient à la république; et Prusias le sent bien, lui dont le souci est d'apaiser Rome menaçante. Sans affectation d'humilité, sans bravades déplacées,

par quelques paroles brèves et froides, mais courtoises, il concilie ce qu'exigent de lui les circonstances et la majesté de Rome, toujours présente. Il donne quelques espérances et ne fait pas une promesse. Ce vaincu est encore un juge. Après comme avant, Rome demeure libre.

VI

Pourquoi Corneille a-t-il choisi Nicomède et non Annibal ou Mithridate pour héros de son drame ? — Comparaison avec le « Mithridate » de Racine.

Ce Nicomède II, qui ne recula point devant le meurtre de son père et mérita d'être appelé par dérision Philopator, devait être une sorte de despote asiatique assez farouche et vindicatif, peu scrupuleux sur le choix des moyens, peu soucieux de la vie des autres, surtout quand la sienne est menacée, peu disposé à faire assaut d'ironie avec un adversaire. Mais le but de Corneille était moins de peindre fidèlement un héros historique que d'incarner pour ainsi dire l'esprit de l'histoire en un héros de sa façon. Si entre tant d'ennemis du nom romain il a choisi l'un des moins célèbres, c'est précisément que l'histoire plus obscure de ce héros se prêtait mieux au dessein qu'il avait conçu : peindre la politique des Romains au dehors. Comment peindre cette politique et ses multiples artifices, si on la mettait aux prises avec un adversaire déjà déclaré, ouvertement haineux, militant, avec un soldat comme Annibal ou Mithridate ?

Le nom d'Annibal surtout s'offrait ici tout d'abord à l'esprit, et Corneille n'a pu se résigner à l'écarter. Par un anachronisme de trente-six ans, il a fait Nicomède disciple d'Annibal, « pour lui prêter plus de valeur et plus de fierté contre les Romains ». Il a raison de croire et de dire que ce rapprochement hardi n'est pas d'un petit ornement à son ouvrage : quelque chose de la gloire du maître rejaillit sur l'élève. Mais autant l'ombre d'Annibal absent — comme naguère l'ombre de Pompée dans le drame que domine son souvenir — concourt à l'effet tragique, autant sa présence eût été gênante. Le peindre vainqueur de Rome humiliée, c'eût été, en abaissant outre mesure ses adversaires ou en les reléguant dans la pénombre, substituer au tableau de toute une politique l'apothéose banale d'un soldat. Le

peindre vaincu, désespéré, mourant, c'eût été rendre ses bourreaux trop décidément odieux, et Corneille avait ses raisons pour ne point forcer l'antithèse. Voilà pourquoi, « invisible et présent », il préside au drame sans y intervenir.

Voilà pour quelles raisons aussi Corneille ne pouvait songer à Mithridate, physionomie trop marquée, d'ailleurs, pour qu'il en pût modifier les traits essentiels. Choisissant ce héros, vingt ans après, Racine a dû imaginer un nouveau ressort dramatique et déplacer l'intérêt en mettant l'amour au premier plan. Loin de nous la pensée de dénigrer la plus vraiment cornélienne des tragédies de Racine! Mithridate, ce tyran violent et rusé, est peut-être plus vraiment oriental que Nicomède, et ceux-là exagèrent assurément qui refusent a Racine tout sens historique; *Mithridate* et *Britannicus*, sans parler d'*Athalie*, leur donneraient un démenti. La charmante Monime, tantôt si simple dans sa résignation, tantôt si fière devant l'outrage, si forte devant la mort, est plus femme sans doute que l'altière Laodice. Reine et libre, celle-ci peut se donner à Nicomède, alors que Monime, « esclave couronnée », n'a pas le droit de se promettre à Xipharès. Tout diffère, et la situation et le ton. Mais si, nous dérobant à la séduction de cette exquise Grecque d'Asie, nous nous tournons vers les deux frères rivaux, Corneille reprend l'avantage. Ce qui chez lui est l'essentiel, chez Racine est devenu l'accessoire. Le doux Xipharès pâlit quelque peu auprès de Nicomède. Il est meilleur fils, il est vrai :

Quand mon père paraît, je ne sais qu'obéir;

mais c'est qu'il n'a pas pour père un Prusias; c'est qu'il peut s'associer avec fierté aux sentiments et aux projets de son père glorieux, qui ne cache point sa préférence pour lui. Comme lui, il conserve aux Romains « une haine immortelle »; comme lui, il méprise en Pharnace « l'esclave des Romains ». Qu'est-il, après tout ? La doublure de Mithridate, le portrait affaibli d'un père qui lui léguera tout à la fois et son amour et sa haine. Pharnace est moins digne encore d'être comparé au timide mais honnête Attale. C'est un fils ingrat qui se réjouit d'apprendre la mort de son père, et s'attriste de son retour imprévu; un frère dénaturé qui dénonce Xipharès à la fureur jalouse d'un père rival; un lâche, car à Mithridate frémissant de sa défaite, avide de la venger, il propose froidement de se jeter dans les bras d'un vainqueur « facile à apaiser »; un

traître, car il attend les Romains et séduit les soldats qui les devraient combattre. Monime, qui d'ailleurs hait les Romains autant que Laodice, a trop de raisons de le mépriser et de le craindre. Où donc est l'intérêt? Il ne peut être ni dans cette trahison vulgaire ni dans la rivalité politique des deux frères : leurs sentiments, en effet, n'ont d'importance dramatique qu'autant qu'ils mettent en jeu les sentiments de Mithridate et de Monime.

VII

L'admiration. — Est-il vrai que le sentiment de l'admiration soit froid et monotone? — Aspects variés du caractère de Nicomède.

« L'admiration, dit Voltaire, n'émeut guère l'âme, ne la trouble point. C'est de tous les sentiments celui qui se refroidit le plus tôt. » Or il semble, au premier abord, que tout le drame soit dans le seul caractère de Nicomède et que ce caractère se soutienne par la seule admiration qu'il inspire. Un des premiers, Boileau, ami dévoué de Racine, avait senti cette originalité du théâtre cornélien. « Corneille, disait-il à Perrault, a inventé une nouvelle sorte de tragédie, dont le fond est l'admiration. » — « Corneille, écrit M. Cousin, est le fondateur d'un pathétique nouveau, inconnu à l'antiquité et à tous les modernes avant lui : il dédaigne de parler à toutes les passions naturelles et subalternes ; il ne cherche pas à exciter la terreur et la pitié, comme le demande Aristote, qui se borne à ériger en maximes la pratique des Grecs. Il semble que Corneille ait lu Platon et voulu suivre ses préceptes; il s'adresse à une partie tout autrement élevée de la nature humaine, à la passion la plus noble, la plus voisine de la vertu, l'admiration, et de l'admiration portée à son comble il tire les effets les plus puissants. » Tout cela est vrai en soi, et aucune pièce à coup sûr n'est plus exclusivement cornélienne. Il faudrait prendre garde, toutefois, à force de vanter ainsi Corneille, de le réduire à la condition de philosophe, comme d'autres à la condition d'historien, et d'oublier qu'avant tout il est poète dramatique. *Nicomède* est une tragédie, bien que l'admiration en soit le principal, sinon l'unique ressort. L'enthousiasme des spectateurs, qui ont besoin d'être émus pour admirer, ne s'y est pas trompé. C'est que l'admiration chez Corneille est toujours dra-

matique, parce qu'elle n'est jamais un état égal de l'âme. C'est qu'elle s'exalte à mesure que grandit le héros qui l'inspire. C'est qu'avant d'être héros il a été homme, et qu'il l'est encore après avoir atteint l'héroïsme, où il ne monte pas du premier coup, où il ne se maintient pas sans faiblesses. On ne comprend rien au pathétique de Corneille lorsqu'on se borne à paraphraser, sans en bien pénétrer le sens, le mot de la Bruyère : « Corneille peint les hommes tels qu'ils devraient être. » L'idéal qu'il fait vivre n'est ni si abstrait ni si froid ; l'admiration qu'il éveille en nous est, pour ainsi dire, active ; le poète sans cesse la soutient, l'échauffe, et ne lui permet pas de se rendormir dans une contemplation oisive. Il est vrai, l'âme est plus agrandie que le cœur n'est touché; les larmes coulent plus rares. Mais quoi ! les larmes sont bientôt taries. L'admiration est une flamme qui, une fois allumée dans les âmes dignes de la recevoir, ne s'éteint plus.

Oui, nous admirons Nicomède, mais notre admiration n'est point paisible et monotone comme celle que définit et condamne Lessing. Et comment le serait-elle? Cette pièce est un long combat; non pas un combat entre le devoir et la passion, comme les autres pièces de Corneille (et c'est l'originalité unique de ce drame qu'il puisse se passer de ce genre d'intérêt si éminemment cornélien), mais un combat enfin, et un combat émouvant, entre ce railleur tragique qui brave en face ses adversaires et ces adversaires qui lui prennent son arme propre, l'ironie, moins habiles que lui à la manier, mais non moins agressifs souvent, comme s'ils mettaient leur orgueil à ne pas se laisser vaincre par lui sur ce terrain même. Et ces escarmouches successives n'ont rien de monotone, rien qui puisse lasser à la longue et décourager l'attention, car l'ironie d'Arsinoé ne ressemble point à celle de Flaminius, ni celle de Flaminius à celle de Prusias. Il y a plus : l'ironie de Nicomède lui-même varie dans son expression, et pour ainsi dire dans sa note, selon la situation où il se trouve placé, selon le caractère de l'ennemi qu'il rencontre. Il a l'esprit assez fin pour changer de ton selon les circonstances, mais aussi il a l'humeur assez vive pour oublier parfois le ton que certaines circonstances exigent. Homme déjà fait, mûri de bonne heure par la conscience des lâchetés et des dangers qui l'entourent, il a d'ordinaire la maîtrise de soi qui caractérise l'homme; jeune homme impétueux encore, quand il se laisse entraîner par les « chaleurs de son âge », il est maladroit, presque brutal. Ne

voyons donc pas en lui un héros d'épopée, toujours guindé sur le haut style, mais un héros humain, un personnage dramatique, très fort par un côté, un peu faible par l'autre, toujours agissant du moins, et vivant, toujours en lutte contre les oppresseurs, leurs complices et leurs esclaves, toujours en révolte contre toutes les bassesses.

Cela est si vrai, que les critiques les moins hostiles à Corneille accusent son Nicomède de forcer quelquefois l'ironie et de dépasser la mesure. Le neveu même du poète, Fontenelle, disait de ce personnage : « S'il ne faisait quelquefois un peu trop le jeune homme, ce serait le plus beau caractère qui fût sur la scène. » Avec beaucoup de raison, Geoffroy réplique : « Il me semble que sans ce défaut il ne serait pas aussi brillant et aussi théâtral. Nicomède déplairait moins téméraire, moins audacieux, moins confiant en ses propres forces. Gardons-nous donc de souhaiter un Nicomède plus raisonnable, plus modeste et plus prudent. » Ces quelques éclats de jactance castillane (car l'Espagnol Rodrigue et le Bithynien Nicomède sont assurément compatriotes) ne doivent point nous choquer : ils sont dans la logique du rôle. Impatient, assez hautain, Nicomède ne résiste pas au plaisir de braver ou de railler tout à son aise ceux qu'il hait ou qu'il méprise. Çà et là, il y met une insistance qui confine au mauvais goût, il manque de discrétion. Mais c'est précisément par là qu'il est dramatique, c'est par là qu'il est vraiment Nicomède. L'ironie est son élément ; il s'y meut avec aisance et y défie toutes les attaques. Supprimez ou tempérez cette ironie, la flamme vive dont le drame est animé s'éteindra aussitôt. Mettez dans la bouche de Nicomède un langage toujours sérieux et réservé, vous serez surpris de voir combien l'intérêt de l'action même en souffrira : le meilleur de cet intérêt n'est-il pas dans la témérité folle de la lutte que l'héroïque railleur engage contre tous, dans les provocations et les généreuses imprudences qui accroissent sans cesse le danger, dans le plaisir très humain que nous prenons à voir l'esprit se jouer de la force ?

VIII

Variété d'attitudes et de ton de Nicomède.

Voyez-le en face d'Arsinoé : il sent en elle une ennemie implacable ; il croit avoir la preuve qu'elle a voulu attenter à sa vie. Au moment même où il s'indigne contre elle et s'apprête à la punir, elle paraît. Va-t-il s'emporter, et, comme dans tel mélodrame banal, lui cracher sa haine au visage ? Nullement : à l'apparente courtoisie des paroles, on ne se douterait guère de la profondeur des inimitiés, si l'on n'en était instruit d'avance. C'est un assaut d'épigrammes perfides et charmantes, d'équivoques polies, de compliments qui menacent. On dirait aujourd'hui qu'il y a du *gentleman* en ce Bithynien. Fi de l'injure grossière ! Il est si facile d'être cruel avec une exquise politesse ! Nicomède se donne et prolonge avec une sorte de volupté ce plaisir délicat. Mais, emporté par cette fièvre de bravade, il ne s'aperçoit pas, lui qui se joue des autres, qu'il est joué par eux. A mesure que son ironie se fait plus mordante, le sourire d'Arsinoé se dessine comme une menace énigmatique. On sent qu'elle sera, qu'elle est déjà la plus forte. Mais elle aussi, par émulation sans doute, met une sorte de coquetterie à ne pas s'abandonner aux sentiments violents qui l'agitent. A la fin du troisième acte, elle croit tenir sa vengeance ; accusé par elle près du roi, Nicomède se sent menacé, perdu peut-être déjà. L'heure de la crise décisive approche : qui s'en douterait à les entendre ? Si la haine est plus que jamais dans leurs cœurs, le sourire, plus que jamais aussi, est sur leurs lèvres. Un court et brillant engagement prélude à la grande bataille. Et lorsque les deux adversaires sont aux prises devant Prusias, ils n'éclatent point en accusations maladroites, en récriminations d'un goût équivoque. Lequel des deux alors joue le mieux son rôle ? On ne sait vraiment : car, si Arsinoé a Prusias pour elle, Nicomède déconcerte ses petites habiletés par sa franchise vaillante, plus habile encore, trop habile au gré d'Arsinoé, qui ose lui adresser ce plaisant reproche. Sur ce terrain, nouveau pour lui, Nicomède se montre stratégiste de premier ordre ; il évite de heurter de front Prusias ; il évite même de répondre par des provocations aux insinuations doucereuses d'Arsinoé. Un seul mot, un mot discret, montre qu'il n'est pas dupe de cette comé-

die, dont est dupe le vieux roi. Mais de quelle main légère ce point est effleuré, et comme nous perdons bientôt de vue ces petitesses! Tandis qu'Arsinoé biaise toujours, Nicomède marche droit vers l'ennemi surpris. Zénon et Métrobate, dit-il, ont accusé tour à tour le fils et la femme de Prusias. Où est le vrai coupable? Qu'importe! Coupables eux-mêmes, en tout cas, d'offense à la majesté royale, les délateurs doivent périr; qu'on les mène au supplice! Au trouble, aux hésitations embarrassées d'Arsinoé, on la devine atteinte par ce coup inattendu. L'avantage du combat, on peut l'affirmer, reste à ce soldat qui sait être à l'occasion un diplomate. N'est-il pas digne de la victoire définitive, celui qui sait triompher avec tant de tact et de mesure? Lui si indomptable dans la lutte, il désarme les vaincus par sa bonne grâce et sa générosité spirituelle; il s'incline devant Arsinoé frémissante encore; il enveloppe, pour ainsi dire, son pardon d'une galanterie chevaleresque qui le fait accepter comme une faveur; il met une sorte de coquetterie à exagérer la déférence, à l'heure où la déférence ne coûte rien à sa fierté.

Voyez-le, au contraire, en face de Prusias et de Flaminius : son mépris mal contenu éclate en chacune de ses paroles. Mais s'il n'a pas à ménager l'ambassadeur romain, il garde vis-à-vis de Prusias les apparences du respect. Il joue fort bien la comédie de l'amour filial, comme Prusias celle de l'amour paternel. Seulement ici de trop graves questions s'agitent : son orgueil de prince est trop profondément blessé pour que son ironie soit si aisément cavalière qu'alors qu'il combattait une ennemie personnelle. Aussi jette-t-il le masque et tombe-t-il dans les pièges qu'on tend à sa généreuse imprudence; aussi menace-t-il après avoir raillé. Pourtant la menace même est une ironie :

C'est moi qui vous en prie.

Condé n'eût pas désavoué cette prière impérieuse. Nicomède un héros parfait! Il le serait, en tout cas, à la façon des héros d'Homère, trop près de la nature pour être modestes. « Un homme tel que moi! » s'écrie-t-il avec un naïf orgueil ; et l'on se souvient que le comte de Gormas ne parlait pas autrement. Ce conquérant a le tort de ne pas laisser aux autres le soin de glorifier ses conquêtes. Ce ne sera point sa faute, en vérité, si Prusias oublie qu'il lui doit trois sceptres : ces trois sceptres, il les agite victorieusement devant les yeux de l'ingrat qui ne

voudrait pas trop s'en souvenir. Lui si clairvoyant d'ordinaire, il manque ici d'adresse, comme ailleurs de réserve. Observons pourtant que ces bruyants éclats de voix sont rares. Son indignation même nous émeut d'autant plus qu'elle est plus contenue. Une seule fois elle fait explosion librement; mais c'est qu'il n'a plus de ménagements à garder envers ce père qui vend son fils aux Romains.

IX

Le caractère d'Attale.

Attale mérite-t-il son dédain autant que Prusias? A de certains moments le glorieux aîné traite si rudement son jeune frère, qu'on est tenté de prendre en pitié la victime de cette ironie impitoyable. « On est fâché, dit Fontenelle, que Nicomède ait si mal connu Attale et qu'il ait eu tant de mépris pour un homme qui le méritait si peu; de plus, c'est une espèce de honte pour Nicomède d'être tiré d'affaire par celui dont il faisait si peu de cas. » Mais cette impression est plutôt celle du lecteur déjà instruit du dénouement, et qui prend volontiers le parti d'Attale parce qu'il sait Attale généreux. Au début de l'action, ni les spectateurs ni, à plus forte raison, Nicomède ne peuvent et ne doivent s'intéresser au protégé de Flaminius. Comment prendre au sérieux ce prince encore si peu viril, toujours prêt à s'abriter derrière l'autorité de son père ou celle de Flaminius; cet amant qui fait sonner si puérilement aux oreilles de Laodice le nom de Prusias qu'elle méprise et de Rome qu'elle hait, qui prétend se faire aimer par décret : « Et si le roi le veut ? » cet otage qui se garde d'avoir une volonté personnelle ; cet enfant gâté qui tantôt s'épanche en confidences imprudentes, tantôt s'emporte dès qu'on le contredit, passant des illusions les plus candides aux étonnements les plus ingénus? Arsinoé, sans doute, rend dès lors hommage à sa vertu en ne le mettant pas dans la confidence des projets criminels dont il reste l'instrument inconscient : elle se défie de son honnêteté, et elle a raison : car si Attale est gâté, il n'est pas corrompu; peut-être ne se défie-t-elle pas moins de sa gaucherie, et elle n'a pas tort davantage : car Attale, en dépit de sa bonne volonté, serait un allié fort compromettant. Mais Nicomède les croit complices.

Dans la situation où tous deux sont placés, ce qui nous rend aimable le caractère d'Attale est précisément ce qui le rend suspect à Nicomède. Quand celui-ci s'est fait reconnaître, au premier acte, son frère, confus, lui témoigne le respect le plus sincère; mais le moyen de croire à la sincérité de ce respect chez le fils d'Arsinoé ? le moyen de ne pas voir dans cette volte-face soudaine soit une comédie, soit une lâcheté? Au troisième acte, ce même Attale répond aux injures par d'affectueux compliments, aux regards méprisants par des sourires. A vrai dire, on le voudrait parfois moins complimenteur et moins souriant. C'est le plus galant homme du monde; mais il a plus de bonne grâce, enfin, que de fierté. Et l'on veut qu'en ce jeune homme, naguère si capricieux, maintenant si accommodant, l'altier Nicomède devine et salue d'avance un sauveur? Mais lui-même Attale s'ignore. Il est fort loin encore, au troisième acte, d'être l'Attale du cinquième; il ne le deviendra que par une transformation lente, dont le troisième acte marque le premier degré. Là même encore, ne va-t-il pas, dans sa candeur, jusqu'à faire appel au désintéressement d'Arsinoé? En opposant la mère au fils, en nous faisant assister à une première et timide révolte du fils qui se reconquiert, Corneille nous fait comprendre à nous, et point à Nicomède absent, que la nature d'Attale est double, pour ainsi dire. Par lui-même, il est bon, mais d'une bonté molle; plein d'excellentes intentions, mais irrésolu. Sur ce fond encore mal affermi l'éducation a jeté les premières assises d'un caractère tout nouveau, qui se superpose, en quelque sorte, au premier; on n'est pas impunément l'élève de Flaminius et le fils d'Arsinoé. De là ces ambitions factices, ces grands projets et ces grands mots qu'on lui souffle, de là même peut-être cet amour politique pour Laodice; mais de là aussi la promptitude avec laquelle s'écroule, au premier heurt, ce frêle édifice.

Avec un art consommé Corneille a préparé la lente évolution de ce caractère. Il nous a montré Attale partagé entre deux sentiments qui se combattent : une admiration involontaire pour ce frère glorieux, dont l'héroïsme l'étonne et dont la rivalité l'effraye; une admiration plus naturelle, puisqu'elle est le fruit de son éducation, pour cette Rome dont il a vu seulement les nobles aspects, pour cette Rome qu'il se plaît à nous peindre grande, vertueuse, désintéressée. Se sentir soutenu, se croire aimé par Rome, quel motif d'orgueil et de confiance en l'avenir! On conçoit la douleur, l'effarement, le trouble profond et sin-

cère de ce Romain d'adoption lorsque son culte est profané, lorsque la main brutale de Flaminius, déchirant sans pitié les voiles, lui montre l'idole romaine impassible dans son égoïsme cruel. Il ne fallait pas moins qu'une telle secousse pour le rendre à lui-même en le dégageant des influences dont le joug lui était familier, des tyrannies que l'imprudent s'est pris à aimer. Ce revirement d'Attale n'est pas seulement dramatique, il est logique et nécessaire.

On a reproché au rôle d'Attale, dit M. Naudet, d'être inégal et inconséquent : comme si l'inconséquence n'était pas une des infirmités ordinaires de cette jeunesse allaitée dans les douceurs d'une haute fortune. La nature l'a fait bon, tous ceux qui l'entourent s'appliquent à le pervertir. C'est l'enfant gâté d'une maison souveraine. Ébloui des grandeurs que sa mère lui prépare, caressé par les princes de Rome, qui se flattent de tenir sous leur main un serviteur docile, doit-on s'étonner qu'il croie au droit de la force, et qu'il regarde comme permis tout ce que voudra sa passion? Ne reconnaissez-vous pas les enivrements des espérances sans bornes, les illusions des prospérités sans expérience, au-devant desquelles tout s'empresse? Mais vienne l'épreuve sérieuse, son âme se dégagera de ces nuages, elle suivra ses nobles instincts, elle se montrera grande.

Mais si Attale s'élève sans effort à l'héroïsme, l'héroïsme de Nicomède en sera forcément amoindri : car Nicomède, absent, prisonnier, délivré par Attale, ne jouera plus au dénouement le rôle essentiel. Corneille n'a pas voulu que notre admiration pût hésiter entre deux héros; il n'a pas voulu même que Nicomède parût avoir tout à fait tort dans sa conduite envers Attale. Non seulement le disciple d'Annibal n'a pas tort, au début, de traiter en adversaire le disciple de Flaminius; non seulement il n'a pas tort ensuite de repousser — un peu durement, il est vrai — ses avances, puisqu'il n'est point dans le secret de ses hésitations honorables, mais encore, à l'heure même de la crise morale qui transfigure Attale, il aurait le droit, s'il en était le témoin, de garder quelque scepticisme. Il est injuste, ce nous semble, d'affirmer, avec M. Géruzez, qu'Attale ne tourne à la générosité qu'après que Flaminius lui a defendu de songer à Laodice; car cette générosité sommeillait, en quelque sorte, au fond de son âme indolente, et pour l'y réveiller il ne fallait qu'une occasion. Mais on ne peut s'empêcher, enfin, de remarquer combien sont personnels et peu désintéressés les motifs qui le déterminent. L'occasion se fût présentée tôt ou tard, nous le voulons bien; mais c'est à ce moment et sous cette forme qu'elle se présente. Une révélation soudaine illumine l'esprit d'Attale :

Rome ne m'aime pas : elle hait Nicomède.

Il se redresse devant Flaminius ; à merveille ! Mais tout à l'heure il lui prodiguait les témoignages d'une humble reconnaissance. Il voit clair dans la politique romaine et s'aperçoit enfin que Nicomède avait raison ; mais tout à l'heure, quand Prusias livrait aux Romains Nicomède, il acceptait sans remords la couronne arrachée à l'héritier légitime. C'est lorsqu'il est blessé dans son amour, déçu dans ses espérances, qu'il se ressouvient de sa fierté. Encore une fois, ce n'est là que l'occasion, ce n'est pas la cause unique de son revirement ; mais comment un doute ne subsisterait-il pas, comment une défiance ne survivrait-elle pas dans l'esprit du spectateur, à cette révolte imprévue et tardive ? Qu'au prix d'une injustice on enlève à Nicomède sacrifié Laodice qui l'aime, Attale est satisfait ; mais que, l'injustice accomplie, on refuse à ce même Attale cette même Laodice, qui ne l'aime pas, voilà qui ne peut se souffrir. C'est un enfant qui devient homme, nous le sentons, et nous faisons large la part de la sincérité dans sa palinodie, comme de la naïveté dans ses illusions d'autrefois. Mais cet homme-enfant a le malheur d'avoir pour frère un homme déjà fait, un héros éprouvé. A l'un s'attache peu à peu notre sympathie indécise, mais à l'autre seul va droit toute notre admiration ; et notre admiration ne se trompe pas.

Même au cinquième acte, où Attale transfiguré nous apparaît comme un jeune dieu sauveur, nous ne le voyons pas sans peine réduit à jouer un rôle et à se cacher, comme d'un crime, de l'acte généreux par lequel il hâtera le dénouement. Longtemps on se demande si sa conversion est définitive, sa résolution arrêtée ; si les mauvaises influences ne reprendront pas le dessus ; et le poète se plaît à prolonger cette incertitude dramatique. Peut-être le timide Attale est-il mal affermi encore dans l'indépendance ; peut-être a-t-il appris des autres l'art de dissimuler et le pratique-t-il avec succès à son tour, contraint qu'il est à se défier de tous et trop assuré de l'accueil qu'ils feraient à ses déclarations loyales. De toute manière, il y a quelque chose d'équivoque jusqu'en sa générosité ; à un but honnête il atteint par des sentiers un peu détournés. Il fait son devoir, mais Nicomède ne l'eût pas fait ainsi. Ne nous en plaignons pas : grâce à cette discrétion involontaire ou volontaire d'Attale, cette figure délicate, aux traits un peu fuyants, reste dans un charmant clair-obscur et laisse seule en pleine lumière la figure au relief plus franc de Nicomède. Le coup de théâtre qui les rapproche n'en est que plus saisissant, étant

plus inattendu, et ce dénouement est fait pour nous plaire, qui nous montre, unis dans une étreinte fraternelle, Attale plus héroïque et Nicomède plus indulgent.

On le voit, si l'héroïsme de Nicomède, jamais égal et monotone, n'exclut pas quelques faiblesses, discrètement indiquées, la faiblesse d'Attale, toujours intéressante, soit en ses défaillances, soit en ses relèvements, n'exclut pas certains élans d'un héroïsme tempéré. Par malheur, le doux Attale est pris et un peu écrasé entre les caractères altiers de Nicomède et de Laodice.

X

Le caractère de Laodice.

Qu'est Laodice, sinon un Nicomède d'un sexe différent?

L'amante d'un héros aime à lui ressembler [1].

Elle lui ressemble trop : fine autant que vaillante, joignant beaucoup de pénétration à beaucoup de fierté, beaucoup d'esprit à beaucoup de cœur, capable d'observer avec sang-froid tout autant que de s'indigner, elle professe la même haine des Romains, le même dédain de Prusias et d'Attale. Digne fiancée de Nicomède, ironique et altière comme lui, comme lui intrépide jusqu'à la témérité, tantôt elle parle le langage simple et ferme d'une héroïne véritable, tantôt elle prend le ton d'une princesse de roman ou d'une précieuse, tantôt enfin, femme de tête avant tout, elle raisonne, disserte, ergote, confond l'ambassadeur romain, qui ne s'attendait pas à trouver en elle une dialecticienne consommée, ou crible de ses traits moqueurs le prétendant ingénu qui voudrait prendre dans son cœur la place de Nicomède. Elle a dans son orgueil ce je ne sais quoi d'un peu tendu et légèrement déclamatoire qu'on remarque en l'orgueil de Nicomède; elle ne se fait pas une idée moins haute des devoirs que lui impose son rang, et ne descendra jamais « à l'hymen d'un sujet », ou même d'un roi qui ne serait roi « qu'en peinture ». La communauté de sentiments et de pensées est telle entre les deux amants, que parfois les paroles de Laodice semblent un écho affaibli des paroles de Nicomède.

1. *Suréna*, IV, 2.

Cette alliance étroite de deux âmes nous toucherait davantage si le rôle de Laodice était plus personnel. En apparence, *Nicomède* ne diffère point sous ce rapport des chefs-d'œuvre classiques. Le duo traditionnel des amants cornéliens n'en est-il pas l'âme? L'admiration n'y est-elle pas inséparable de la passion? Nicomède aimerait-il autant Laodice s'il admirait moins la vaillance, exaltée à froid, avec laquelle elle défend contre tous sa dignité de femme et de reine? Laodice serait-elle toujours aussi sûre d'elle-même si elle n'était soutenue par une admiration sans bornes pour le héros aimé, par une confiance entière dans l'avenir que lui réserve la destinée? Présent, Nicomède échauffe encore en elle cette fièvre de bravoure et parfois aussi de bravades; absent, son souvenir, toujours invoqué, est pour elle plus qu'une défense : c'est une arme; son nom menaçant devient entre ses mains une sorte d'épouvantail qu'avec un plaisir orgueilleux elle agite aux yeux de ses ennemis forcés de reculer. On le lui arrache, elle le reconquiert. C'est elle qui soulève le peuple en sa faveur; elle qui, sans souci de sa propre liberté et de sa propre vie, va le chercher jusque dans le palais de Prusias; elle qui, au lieu d'implorer, menace et s'emporte. Mais, en ceci encore, semblable à Nicomède, elle redevient clémente dès qu'elle se sait victorieuse. Ce qui est remarquable, c'est qu'en reprenant sa générosité naturelle elle répond encore d'avance de celle de Nicomède :

Vous devez le connaître; et puisqu'il a ma foi,
Vous devez présumer qu'il est digne de moi.
Je le désavouerais s'il n'était magnanime.

Ainsi parlent, ainsi aiment les héroïnes cornéliennes. Elles ne se donnent point au premier Attale venu, au prétendant obscur qui leur devrait tout : pour les obtenir, il faut les mériter; mais, quand on les a conquises, on est, pour ainsi dire, le prisonnier de leur admiration exaltée, de leur foi enthousiaste, qui ne sait pas douter; on n'a plus le droit de redescendre au-dessous de leur idéal : on est contraint d'être et de rester un héros.

Il y a de la grandeur dans cette conception, et cette émulation de Nicomède et de Laodice dans l'héroïsme fait un contraste dramatique avec les hésitations d'Attale, les ruses de Flaminius, les perfidies d'Arsinoé, les lâchetés de Prusias. D'où vient pourtant que ce caractère de Laodice paraît un peu abs-

trait et froid? C'est qu'ici l'on peut, à la rigueur, se passer d'elle; c'est que même elle ne semble pas toujours à sa place dans ce drame tout historique, où elle est, observe Naudet, le seul personnage vraiment romanesque. On n'isole point, même par la pensée, Chimène et Pauline du Cid et de Polyeucte; le combat du devoir et de la passion n'existerait pas sans elles. Ici, point de passion en lutte contre le devoir; tout au contraire, le devoir et la passion y sont tellement d'accord, qu'on est tenté de regretter la lutte morale absente. Loin de trouver un obstacle dans l'amour de Laodice, Nicomède y trouve un appui : leurs volontés, leur but, leurs espérances et leurs craintes sont les mêmes. A de certains moments, leurs deux rôles semblent se confondre, et l'on se demande s'ils ne font pas double emploi. C'est à peine si l'on remarque l'absence de Nicomède en quelques scènes importantes : Laodice est là, et parle pour lui comme il eût parlé. Que représente-t-elle, après tout, en dehors d'elle-même? L'amour, mais un amour de tête plus encore que de cœur, un amour plus héroïque et raisonneur que tendre et vraiment féminin. Elle n'est pas assez femme : il lui manque un certain charme de jeunesse et d'ingénuité, une certaine fraîcheur d'impressions, un certain abandon mélancolique ou craintif. On la voudrait plus faible, moins sûre d'elle-même, moins énergiquement virile, plus voisine, en un mot, de Chimène que d'Émilie. Encore l'amour d'Émilie pour Cinna est-il tragique au plus haut point, puisqu'il fait le crime et le malheur de Cinna égaré et repentant. Dans le système habituel de Corneille, les amants se séparent pour se réunir après des épreuves diverses; ici ils ne sont pas, ils ne peuvent pas être séparés. Ce n'est pas de ce côté qu'est le péril, ni, par suite, l'intérêt.

Toutefois, pour ne pas être injuste envers ce caractère, qu'on retrouvera plus héroïque encore et plus abstrait dans *Œdipe, Sertorius, Sophonisbe*, et en général dans les tragédies de la dernière période, il faut reconnaître que Laodice n'atteint pas du premier coup à ces hauts sommets vers lesquels son amant la guide. Alors que Nicomède ne doute de rien, elle est en proie à des inquiétudes vagues, trop justifiées; plus clairvoyante peut-être, de sens plus rassis et d'esprit plus pratique que son belliqueux amant, elle sait non seulement tous les obstacles qu'il lui faudra surmonter, mais tous les pièges auxquels on essayera de le prendre. Elle ne lui ménage ni les avertissements ni les objections. Seulement l'héroïsme est

communicatif, et les âmes comme celle de Laodice se laissent vite gagner par cette contagion. Elle reste encore femme, sans doute, par sa finesse moqueuse, par la secrète conscience et le secret orgueil qu'elle a du pouvoir de sa beauté; mais les traits qui nous en font souvenir sont trop rares. Son mérite dramatique le moins contestable, c'est qu'elle crée involontairement le danger de Nicomède. La haine d'Arsinoé pour son beau-fils a certes des motifs plus lointains et plus durables; elle subsisterait quand Laodice aurait disparu. Mais Arsinoé serait impuissante à triompher du jeune vainqueur, dont les exploits terrifient Prusias, si elle n'était appuyée dans ses menées par la complicité des Romains. Or, on le sait, ce que Rome redoute et poursuit en Nicomède, c'est beaucoup moins le soldat prématurément glorieux que le futur époux de Laodice, le monarque futur de deux royaumes réunis sous le même sceptre.

XI

L'action. — L'intérêt dramatique. — Analyse raisonnée de la tragédie.

On va, il est vrai, jusqu'à nier que Nicomède coure un danger sérieux. N'est-il pas soutenu, dit La Harpe, « par ses exploits et par la faveur du peuple » ? Mais ce sont précisément ses exploits qui sont ses plus grands crimes. Ses soldats sont bien loin pour le défendre; le peuple même arriverait-il à temps pour le sauver, si Attale laissait au peuple le soin de dénouer le drame? Prusias, ajoute-t-on, est si avili, si petit en face du fils à qui il doit tout, et, d'autre part, si complètement subjugué par sa femme, qu'on ne peut éprouver de crainte bien vive ni pour Nicomède ni pour Arsinoé. Mais c'est à force d'être vil qu'il est dangereux; c'est parce qu'il redoute Nicomède libre qu'il est capable de l'immoler prisonnier. Les plus faibles des hommes sont les plus féroces quand ils ont peur. Serré de près par la populace ameutée, Prusias a ses raisons pour avoir peur, et Arsinoé a les siennes pour n'être point si rassurée. Dans cette lutte implacable elle n'eût point épargné Nicomède; Nicomède vainqueur l'épargnera-t-il? et s'il meurt, ne sera-t-il point vengé? C'est en de telles circonstances, assure-

ment critiques, que Prusias songe à faire voler la tête de Nicomède sur les rebelles qui le veulent pour roi. Qui donc l'en empêcherait? Nous sommes en Orient, où l'on ne fait point tant de façons pour supprimer un homme qui gêne. Supposons même que la vie de Nicomède ne soit point menacée par un père si peu paternel, Flaminius est là. « Si l'escorte de Flaminius qui emmène son prisonnier, sa proie, n'était pas arrêtée par un obstacle inattendu autant que mystérieux, le successeur d'Annibal tombait au pouvoir de Rome; Flaminius, malgré la révolte du peuple et des soldats, qui fait irruption dans le palais, se dérobait certainement par la fuite, une fuite victorieuse, puisqu'il entraînait avec lui le seul ennemi qui pût faire ombrage aux Romains en Asie; et Nicomède périssait plus misérablement que s'il eût perdu la vie, perdant la liberté[1]. » Cet obstacle inattendu, c'est Attale qui le suscite; mais qui pouvait compter sur Attale? Son intervention nous ravit, mais c'est parce qu'elle est inespérée. Toute autre intervention eût été stérile, sinon nuisible. Ainsi tout dépend de la résolution d'Attale, et la résolution d'Attale dépend d'un regard, d'une parole, d'un hasard.

Si donc il est vrai qu'aucune angoisse poignante ne nous étreigne le cœur, il n'est pas moins certain que notre sécurité n'est pas entière. Un coup d'œil jeté sur l'ensemble de la pièce suffit à prouver que le danger de Nicomède va sans cesse grandissant.

Acte premier. — En quittant l'armée sans la permission du roi, en s'offrant seul et désarmé aux ennemis qui l'attendent, Nicomède a commis une grande imprudence. Laodice ellemême le sent et le dit. Arsinoé le confirme dans son entretien avec Cléone : c'est elle qui a tendu à Nicomède le piège où il vient tomber; c'est elle qui le met aux prises avec Prusias et Flaminius. D'avance, le succès de sa ruse lui paraît assuré.

Acte II. — Prusias n'est que trop disposé à se débarrasser d'un fils dont la gloire le gêne; il laisse voir à son confident Araspe combien la reconnaissance lui pèse. Lui aussi, il tend un piège à Nicomède, et, cette fois encore, Nicomède y tombe. Chargé de répondre au nom du roi à l'ambassadeur romain, il oublie qu'il est le fils de Prusias pour se souvenir seulement qu'il est l'élève d'Annibal. Outragé par lui, Flaminius unit sa

1. Naudet, Introduction de *Nicomède*.

rancune à celle du roi, et tous deux s'entendent pour arracher à Nicomède ce qu'il a de plus cher, Laodice.

Acte III. — La résistance altière qu'oppose Laodice aux projets de Flaminius est secondée et aggravée par les nouvelles humiliations que Nicomède fait subir à l'ambassadeur. Pendant ce temps, Arsinoé a mûri sa vengeance : avec une triomphante ironie, elle annonce à Nicomède que le roi le mande pour se justifier. Accusé par elle devant Prusias, il doit se croire perdu. Les scrupules honnêtes d'Attale, qui hésite à suivre Arsinoé jusqu'au bout, nous donnent peu d'espoir : car, au besoin, l'on se passera d'Attale, et le salut, semble-t-il, ne viendra pas de ce côté.

Acte IV. — La crise se précipite, et Nicomède lutte en vain contre des événements plus forts que lui. Il est admirable, certes, admirable de présence d'esprit comme de fierté, en face de ce trône, ou plutôt de ce tribunal où siège un juge hostile. Mais Arsinoé a parlé avant lui, elle parle encore, avec quelle souplesse et quelle abondance de ressources ! Elle joue dans la perfection son rôle d'innocence attendrie. D'ailleurs, mis en demeure d'opter entre l'héritage de Prusias et l'amour de Laodice, Nicomède, sans hésiter, choisit Laodice. Tant d'obstination appelle un châtiment : il est arrêté et livré à Flaminius, c'est-à-dire aux Romains. Sa perte est désormais certaine, à moins qu'Attale, dont la générosité se réveille, ne veuille et ne puisse la conjurer.

Acte V. — Le soulèvement du peuple en faveur de Nicomède, loin d'être un secours efficace, semble plutôt un danger nouveau, car il exaspère ceux qui disposent de la vie du prisonnier. Et si celui-ci échappe à la mort, échappera-t-il à une captivité cent fois plus horrible pour lui ? La galère de Flaminius va le conduire à Rome. Attale le délivre en poignardant Araspe ; mais ce que fait Attale, il pouvait ne pas le faire, et même il ne s'y est décidé qu'assez tard. N'est-il pas réel, le péril qui, après s'être accru progressivement pendant quatre actes, n'est écarté à la fin du cinquième que par le coup de théâtre le plus imprévu ?

XII

Le dénouement. — Araspe.

Ce dénouement tant critiqué n'est donc pas amené artificiellement par une sédition populaire imaginée à propos par le poète, et l'on n'a pas le droit d'appliquer ici, en souriant, le mot de la Bruyère : « Les mutins n'entendent plus raison, dénouement vulgaire de tragédie. » Il est l'effet très naturel d'une évolution dans le caractère d'Attale, et l'originalité de ce rôle éclate dès lors à tous les yeux ; car le drame entier peut se résumer en quelques mots : les prétentions d'Attale, appuyées par Arsinoé, Flaminius et Prusias, sont combattues par Nicomède et Laodice ; elles échouent précisément par la faute généreuse d'Attale.

Quant au coup de poignard qui nous délivre d'Araspe, des critiques sensibles l'ont regretté. Il est difficile pourtant de s'attendrir sur le sort de ce traître, car c'en est un. « Araspe, dit M. Naudet, est-il lié d'un accord secret avec la reine? Le poète ne le dit expressément nulle part, mais il l'indique par des traits auxquels on ne saurait se méprendre. Est-ce un complice aposté là pour épier le vieux monarque et le circonvenir? A-t-il pris cet emploi spontanément, s'offrant ainsi à la puissance qui s'élève en trahissant la puissance qui décline? Peu importe; c'est bien toujours le courtisan subalterne, fait pour servir les intrigues, et non pour les conduire. » Avec quelle habileté ce Photin d'ordre inférieur, aussi cynique au fond, mais plus souple et voilé dans la forme que le Photin de *Pompée*, irrite Prusias en feignant de vouloir l'apaiser, lui conseille ce dont il veut le détourner, et le mène doucement au but d'où il l'écarte en apparence! Que d'insinuations meurtrières, de réticences qui en disent plus que les longs discours, d'éloges empoisonnés qui accusent! Avec Arsinoé, dont il est l'âme damnée, il triomphe enfin; pour reconnaître ses services, on lui confie la garde de Nicomède prisonnier, et ce geôlier ne laisserait pas échapper sa proie si le coup de poignard d'Attale ne simplifiait un problème insoluble autrement. Comme le Narcisse de Racine, Araspe est prêt à tout et a tout prévu, excepté la mort. A la différence de Narcisse, c'est une figure de troisième plan, mais d'un dessin achevé. Les Prusias

appellent les Araspes; mais un Araspe, qu'on ne s'y trompe pas, suffit pour venir à bout d'un Nicomède.

XIII

La tragi-comédie. — Doit-on ranger « Nicomède » parmi les tragédies?

Au lieu de reconnaître l'intérêt historique et dramatique à la fois de la lutte engagée dans *Nicomède*, les détracteurs de Corneille se sont plu, avec une puérile insistance, à souligner tous les vers, tous les mots qui paraissaient s'écarter du ton de la tragédie classique telle qu'ils la comprenaient, et se rapprocher du ton de la comédie. Dans ce mélange de deux genres auxquels ils assignent un domaine étroitement distinct, ils voient une dangereuse innovation, importée d'Espagne. Il est très vrai que les Espagnols se sont permis de bonne heure ce mélange plus ou moins heureux, que leur tempérament national leur a vite rendu familier. Pour ne citer que les modernes, Lope de Vega écrit : « Ces alternatives plaisent; on ne veut voir d'autres pièces que celles qui sont demi-sérieuses, demi-plaisantes; la nature elle-même nous enseigne cette diversité, d'où elle emprunte une partie de sa beauté[1]. » Mais, bien avant Lope de Vega, plusieurs de nos vieux poètes, dans les mysteres, par exemple, avaient connu, recherché ou naïvement reproduit ces alternatives. Au temps de Corneille, elles étaient à la mode, comme le prouvent ses propres tragi-comédies et celles de Rotrou; la Préface de *Don Sanche* avait été précédée de la Préface non moins hardie du *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre (1608). En tête de son *Andromire* (1640), Scudéry disait, avec un orgueil ingénu : « Ce beau et divertissant poème, sans pencher trop vers la sévérité de la tragédie ni vers le style railleur de la comédie, prend les beautés les plus délicates de l'une et de l'autre, et, sans être ni l'une ni l'autre, on peut dire qu'il est toutes les deux ensemble et quelque chose de plus. » Ce que l'on permettait à Scudery, qui faisait une mauvaise pièce, pourquoi l'interdirions-nous à Corneille, qui nous a laissé une œuvre originale et vivante? On ne peut le condamner à écrire seulement des *Horace* et des

1. *Le Nouvel Art de faire des comedies*, poème didactique.

Cinna; dans le *Cid,* dans *Polyeucte* même, n'y avait-il pas une part de comédie?

Superstition d'idolâtrie étroite! dirons-nous après M. Naudet, qui ajoute, avec le bon sens le plus aiguisé :

Nommez *Nicomède tragi-comédie*, si cela peut vous plaire, ou même *comédie héroïque*, ainsi que Voltaire le proposait. On disait bien, du temps de M. de Dangeau, *la comédie de Mithridate*. Toujours est-il que le public et les connaisseurs applaudissent aujourd'hui en *Nicomède* une des plus belles œuvres dramatiques de la scène française; non point une œuvre d'espèce indécise, mixte, hybride, comme Voltaire voudrait qu'on l'entendît. Si la poésie dramatique est la peinture au vif et au vrai des faiblesses comme des grandeurs, des intrigues de cour comme des conspirations populaires; si elle peut intéresser par une haute moralité, en montrant, dans une fable appuyée sur les données de l'histoire et sur la connaissance du cœur humain, de quelle manière les passions personnelles influent sur les affaires publiques, et comment les discordes intestines d'un palais peuvent changer les destinées des États, *Nicomède* est un poème dramatique du genre le plus franc, le plus élevé, le plus digne d'attacher les esprits sérieux.

Et qu'on ne confonde point *Nicomède* avec *Don Sanche,* comme le fait Voltaire : car *Nicomède* est fort loin d'être ce qu'est *Don Sanche,* un roman dramatique. Qu'avec le même Voltaire on ne demande pas nous ne savons quel remaniement impossible : « Le caractère de Nicomède avec une intrigue terrible, telle que celle de *Rodogune,* eût été un chef-d'œuvre. » Mais précisément ce caractère ne peut rester ce qu'il est si l'intrigue se transforme. Qu'Arsinoé devienne une Cléopâtre sinistre, Prusias un despote impérieux aux sanglants caprices, Flaminius et Attale des traîtres odieux : Nicomède à coup sûr devra changer à leur égard d'attitude et de ton. L'ironie sonnerait faux dans un drame qui aboutirait à un assassinat. Avec le sourire, l'admiration elle-même aurait disparu : car c'est dans le mépris qu'inspire Prusias que se retrempe et se rajeunit, pour ainsi dire, à tout instant notre admiration pour Nicomède. Étant donnés Prusias et Nicomède, celui-ci doit parler à celui-là comme il lui parle : leur langage à tous deux n'est que l'expression exacte de leur caractère et de leur situation. On ne concevrait pas plus Prusias exprimant avec solennité des sentiments bas que Nicomède exprimant son indignation généreuse avec une dignité toujours égale. Mais ce qui fait le charme heureux de cette pièce, unique peut-être en son genre, c'est qu'il n'y a pas opposition : il y a conciliation, fusion intime de l'élément comique et de l'élément tragique. Point d'antithèses heurtées, mais des contrastes drama-

tiques au plus haut degré, parce qu'au plus haut degré ils sont humains.

XIV

Prusias et Valens. — L'ingratitude au théâtre.

C'est à Corneille seul que nous devons la figure si curieuse de Prusias. Il est vrai qu'il avait l'histoire sous les yeux: mais on peut dire qu'ici il a « idéalisé » le personnage historique en le peignant plus parfait dans la bassesse. Ce n'est pas la première fois qu'il mettait à la scène un caractère de ce genre. Sans parler de don Fernand, ce roi bonhomme du *Cid*, et de Ptolomée, ce roi obséquieux et traître de *Pompée*. les caractères de Félix et de Valens, dans *Polyeucte* et dans *Théodore*, annonçaient celui de Prusias. Comme eux, Prusias est une âme plutôt médiocre que criminelle, mais d'une faiblesse incurable, capable de tout, excepté de vertu. Il est roi à peu près comme ils sont gouverneurs, et a le même souci, le souci unique de plaire aux maîtres qu'il craint, avec cette différence que l'empereur est loin de Mitylène et d'Antioche, tandis que Flaminius, surveillant défiant, est tout près. La situation de Prusias ressemble plus particulièrement à celle de Valens, en ce qu'il subit aussi la domination d'une femme altière. Mais Arsinoé cesse d'être altière lorsqu'elle est en face de son mari: elle est souple alors, caressante et doucereuse. La femme de Valens, Marcelle, impose sa volonté, et Valens, après quelques timides essais de résistance, obéit, mais s'en veut d'obéir :

VALENS.

L'impérieuse humeur ! Vois comme elle me brave!
Comme son fier orgueil m'ose traiter d'esclave!

PAULIN.

Seigneur, j'en suis confus, mais vous le méritez :
Au lieu d'y résister, vous vous y soumettez.

Prusias est bien avili; qui pourtant oserait lui parler sur ce ton? Ni chez Valens ni chez Félix on ne trouve ce trait dominant du caractère de Prusias, l'ingratitude; mais on le retrouvera, beaucoup plus tard, dans le caractère moins vivant d'Orode, roi des Parthes, qui est l'obligé à la fois et l'ennemi de son général Suréna :

Un service au-dessus de toute récompense,
A force d'obliger, tient presque lieu d'offense [1].

Tacite avait dit : *Gratia oneri habetur* [2]; et La Rochefoucauld dira : « Les hommes ne sont pas seulement sujets à perdre le souvenir des bienfaits ; ils haïssent même ceux qui les ont obligés. L'application à récompenser le bien leur paraît une servitude à laquelle ils ont peine de se soumettre... L'orgueil ne veut pas devoir, et l'amour-propre ne veut pas payer. Si peu tragique qu'il soit, le caractère de Prusias est dramatique, parce qu'il est vrai. Oui, dans la réalité, il y a plus de Prusias que de Nicomèdes ; oui, la bassesse de Prusias est fort naturelle, et son ingratitude fort humaine ; oui, il était dramatique de placer ce père à côté de ce fils, ne fût-ce que pour mieux faire ressortir par la médiocrité de l'un l'héroïsme idéal de l'autre ; ne fût-ce que pour opposer l'homme tel qu'il est trop souvent à l'homme tel qu'il devrait être.

Corneille n'a voulu faire de Prusias ni un tyran de mélodrame ni un bouffon de farce vulgaire. Il a tempéré le mépris par le rire, ou plutôt par le sourire ; car le rire n'est jamais bruyant, et Prusias n'est jamais un pur grotesque.

Père, il est méprisable ; roi, il est tantôt méprisable, tantôt ridicule ; mari, il est ridicule toujours. L'art de Corneille a été de fondre ces éléments, contradictoires en apparence, et d'en former un type dont l'unité saisissante est incontestable.

XV

Que Prusias n'est pas exclusivement comique. — Le politique et le père. — Prusias et Nicomède.

Plus d'un critique et plus d'un acteur n'ont voulu voir qu'un des côtés de ce rôle complexe : quelques-uns en ont exagéré les traits odieux ; un plus grand nombre en ont exagéré les traits comiques. « Le rôle de Prusias, dit Lekain, doit être joué avec tout l'extérieur de la caducité : c'est ainsi que Cor-

1. *Suréna*, III, 1.
2. Voltaire traduit :

Trop de reconnaissance est un fardeau peut-être.
(*Tancrède*, IV, 4.)

neille nous l'a peint dans la première et la seconde scène du second acte. Il est facile de voir que son radotage perpétuel serait intolérable sans cette précaution; cela seul peut excuser sa faiblesse vis-à-vis de l'ambassadeur romain et sa pusillanimité vis-à-vis de sa femme. » Nous en demandons pardon à Lekain; mais, s'il a bien soutenu le rôle de Nicomède, il n'a rien compris à celui de Prusias. Son erreur, du reste, est celle de Voltaire, qui partout voit en Prusias un prince « imbécile ». Tous deux se sont laissé prendre à cette fausse bonhomie du mari d'Arsinoé; peut-être aussi Voltaire avait-il besoin de ce « vieux père de famille imbécile, qui ne sent rien », comme d'un exemple à l'appui de sa thèse exclusive sur le mélange du comique et du tragique. « Mais, dira-t-on, cela n'est-il pas dans la nature? N'y a-t-il pas des rois qui gouvernent très mal leurs familles, qui sont trompés par leurs femmes et méprisés par leurs enfants? Oui, mais il ne faut pas les mettre sur le théâtre tragique. Pourquoi? C'est qu'il ne faut pas peindre des ânes dans les batailles d'Arbelles ou de Pharsale. » Un âne ferait très mal, il est vrai, dans les grandes toiles solennelles de Lebrun; mais ce qu'il faudrait prouver, c'est que le caractère de Prusias détonne dans l'ensemble de l'œuvre cornélienne. Or c'est le contraire qui est évident : loin d'être déplacé dans cet ensemble, le caractère de Prusias le complète.

Ne parlons plus du roi, que nous avons déjà jugé et qu'aucun plaidoyer ne réhabilitera, mais qui pourtant, s'il est avili, n'est pas inconscient, car il sait encore parler en roi dès que les Romains — ces excellents alliés qu'il ne subit peut-être pas sans une secrète lassitude — ne sont plus là pour lui dicter ses paroles. Devant Nicomède il prend, pour ainsi dire, sa revanche d'une longue dépendance; il parle, et parle haut[1]. Ce n'est là peut-être qu'un rôle supérieurement joué, en face d'un fils dont la fierté ne comprend que ce langage; mais il faut au moins avouer que le comédien couronné qui parle ainsi n'est pas l'enfant sénile qu'on aime à nous peindre. Comédien, et comédien consommé, Prusias l'est plus qu'il ne semble d'abord. Il est, dit-on, au second acte, la dupe du perfide Araspe, qui l'aigrit contre son fils en feignant de vouloir l'apaiser. Point si dupe, en vérité! car si Araspe est son mauvais génie, c'est que les Araspes sont prédestinés au rôle de conseillers des Prusias et que les Prusias se reconnaissent en eux. Ces pensées qu'A-

1. Voir la scène 2 de l'acte II.

raspe lui souffle, ces sentiments qu'il veut lui inspirer, croyez-vous qu'ils soient si nouveaux pour Prusias? Non. Araspe l'aide seulement à voir clair dans son âme. Il y voyait quelque peu déjà, l'homme qui analyse avec tant de pénétration les causes de son ingratitude :

On n'aime point à voir ceux à qui l'on doit tant.

Ces aveux, dont le cynisme rappelle ceux de Félix dans *Polyeucte*, sont médiocrement gais au fond, ce nous semble : s'ils font sourire parfois, c'est qu'à la bassesse des sentiments correspond la bassesse des expressions. Nous le connaissons assez désormais pour ne pas prendre au sérieux le retour hypocrite de tendresse paternelle qui marque la scène suivante. Araspe est là, d'ailleurs, qui sait ce qu'il en faut croire. C'est à ce moment précis qu'il prie son fils de répondre pour lui à Flaminius. Folie pure, s'il est sincère : car il n'ignore ni les sentiments ni le caractère de son fils; il sait qu'un éclat est inévitable. Mais c'est précisément cet éclat qu'il veut provoquer. Ainsi, sans se compromettre lui-même, il compromettra Nicomède. Son effarement est plaisant, et la pusillanimité naturelle du personnage y entre pour beaucoup; mais n'ajoute-t-il pas à la nature? Est-il vraiment pris à l'improviste par un conflit qu'il devait prévoir et qu'il a préparé? Il ne veut pas qu'on le brouille avec la République; mais il consent volontiers que les autres se brouillent avec elle, et au besoin il y aide. Sinon, pourquoi n'impose-t-il pas silence à son fils maladroit? Pourquoi semble-t-il, au contraire, en traitant Nicomède comme un enfant déraisonnable, s'attacher à irriter son orgueil et à le pousser en avant? Pourquoi l'arrête-t-il seulement quand une plus longue tolérance pourrait sembler une complicité? Dans cette scène admirable, c'est Nicomède qui a le beau rôle, mais c'est Prusias qui triomphe en secret. Il serait excessif de prétendre que tout chez Prusias soit étudié, que partout et toujours il joue double jeu. Non; il y a en lui quelque chose de tout à fait sincère : c'est sa lâcheté; elle lui appartient bien en propre, et il ne laisse passer aucune occasion de l'étaler au grand jour. Il a peur de Nicomède, il a peur de Flaminius, et un peu d'Arsinoé. De là son attitude au quatrième acte. En face d'Arsinoé, qu'il aime et qu'il craint, décidé d'avance à se prononcer en sa faveur, s'il faut enfin se prononcer, il est plutôt l'accusateur que le juge de Nicomède. Resté seul avec

Nicomède, il change de ton. et la comédie de la tendresse paternelle recommence, plus brève, il est vrai, cette fois, et aboutissant vite à une explosion de colère, car c'est là une autre face de ce caractère : il est d'autant plus violent qu'il est plus faible. Arsinoé, qui le connaît, nous en a prévenus dès le premier acte, lorsqu'elle nous découvre le plan du complot tramé contre Nicomède :

S'il est prompt et bouillant, le roi ne l'est pas moins.

Là-dessus, quelques critiques se récrient. Prusias « bouillant »! Ils ont peine à se le figurer sous ces traits, eux qui réduisent toute sa politique à une sorte de radotage enfantin. Mais la faiblesse même suffit à tout expliquer : non seulement le manque de sincérité, car « les personnes faibles ne peuvent être sincères, » dit la Rochefoucauld, et « la faiblesse est plus opposée à la vertu que le vice » ; mais les brusques colères et les résolutions féroces. « On est souvent ferme par faiblesse et audacieux par timidité. » Corneille le savait aussi bien que la Rochefoucauld, et avant lui. Ce monarque asservi a son amour-propre encore, ses prétentions à l'habileté diplomatique, à la toute-puissance même. Ne peut-il pas tout sur Laodice, par exemple, et ne fait-il pas sur elle, au troisième acte, l'essai malheureux de cette influence, qu'il croit irrésistible ? Comme il juge Laodice d'après lui-même, il est maladroit et brutal à souhait dans cette négociation délicate. Repoussé, humilié, il menace et s'emporte. De même, au quatrième acte, il entreprend d'amener Nicomède à un compromis, qu'il juge acceptable et que Nicomède juge déshonorant. Mais il parle et ne peut parler qu'en Prusias, pour qui le pouvoir royal vaut bien d'être acheté, même au prix d'une bassesse. De là son indignation quand Nicomède préfère Laodice ; de là cette arrestation soudaine; de là ces menaces sanglantes du cinquième acte. Prusias est menacé dans son pouvoir, Prusias a peur : on peut tout craindre de lui.

XVI

Par où Prusias est comique. — Le mari. — Prusias et Arsinoé.

Mais Prusias, féroce, implacable dans sa vengeance, serait sinistre après avoir été vil. Il y aurait, non pas contradiction absolue, mais évolution trop brusque et opposition trop nettement tranchée. Le poète a maintenu dans les régions tempérées ce caractère dont le grand mérite est de se soutenir jusqu'au bout dans une parfaite médiocrité. A l'heure même où il pourrait devenir terrible, il est ridicule. Le père serait facilement odieux, le mari n'est que plaisant. Son autorité est méconnue, son palais assiégé; lui cependant se pâme d'aise devant les ingénieux stratagèmes que propose Arsinoé; il admire naïvement et veut qu'on admire avec lui. Mais le stratagème d'Arsinoé avorte; Nicomède est vainqueur: grand sans doute va être l'embarras de Prusias? Point: il regarde Arsinoé; Arsinoé se déclare vaincue, voilà Prusias hors d'affaire: il n'a plus qu'à faire écho, puisque Arsinoé a parlé. Même, cette fois, il y met du sien:

> Je me rends donc aussi, Madame, et *je veux croire*
> Qu'avoir un fils si grand est ma plus grande gloire.

On sent l'effort de volonté, et l'on sourit en se rappelant les confidences qu'Araspe entendait au début du second acte; mais Araspe n'est plus là, et Prusias, délivré de tout remords comme de toute inquiétude personnelle, n'a plus qu'à souhaiter,

> Pour comble de bonheur, l'amitié des Romains.

Fut-il jamais caractère plus suivi, plus nuancé, plus vrai? Mauvais père, roi dégradé, Prusias est mari obéissant: cela suffit pour égayer et adoucir un caractère qui sans ce rayon comique eût été si bassement et si uniformément odieux. C'est avec la même discrétion et la même science des nuances qu'a été tracé l'admirable caractère d'Arsinoé, la belle-mère tragique. Elle aussi, elle serait facilement odieuse sans atténuation, si elle n'apportait autant de naturel, on serait tenté de dire autant de bonne grâce dans la duplicité. Parfois on sent que sous

l'impassibilité souriante qu'elle affecte se cachent et s'agitent déjà, prêts à se déchaîner, les sentiments les plus violents : âpre amour du pouvoir, ambition sans scrupules, rancunes implacables; parfois elle rappelle Cléopâtre, tant elle a la forfanterie du vice, tant elle prend un plaisir malsain à nous mettre dans la confidence de ses crimes, à nous découvrir le fond de son âme hypocrite et haineuse. Elle n'a pas toujours cette belle possession d'elle-même qui lui serait nécessaire pour mener à bonne fin ses complots, cette toute-puissance de la force qui se contient et se règle. Jusqu'au quatrième acte, par exemple, elle a été parfaite d'ironie voilée, de réserve souriante et poliment menaçante ; au quatrième acte même, elle déploie les ressources de l'esprit le plus souple. Et pourtant elle couronne son plaidoyer par une imprudence; elle s'exalte dans la lutte et force la note juste, au risque de perdre le bénéfice de sa longue dissimulation.

Oui, la marâtre qui fait bon marché de la liberté, de la vie d'un Nicomède, la créature des Romains, qui a voué, pour ainsi dire, son fils au Jupiter du Capitole, qui se garde d'avoir une autre volonté que celle de Flaminius, qui surveille avec inquiétude les premiers symptômes d'une révolte honnête dans l'âme de son Attale, qui, trompée par lui après l'avoir trompé, applaudit de si grand cœur à ce qu'elle croit un retour à la saine raison, c'est-à-dire au pur scepticisme, oui, la femme sans droiture qui triomphe dans les intrigues, la souveraine altière qui professe un mépris si profond et de la morale vulgaire et des sentiments de la populace, oui, la digne épouse de Prusias pouvait exciter la terreur au moins autant que le mépris ; mais le poète, d'une main légère, a écarté la terreur, et du mépris même il n'a laissé subsister, pour ainsi dire, que ce qui pesait le moins à l'âme. Cléopâtre est d'une scélératesse tout unie et monotone. Arsinoé, qui est plus femme, a ses faiblesses. Elle met une sorte de coquetterie à braver, même inutilement, ses adversaires ; elle a trop de confiance peut-être en la toute-puissance de son autorité conjugale et maternelle, puisque Prusias se cache d'elle pour traiter avec Nicomède, et qu'Attale, le naïf Attale, la dupe ; elle, si froide et si sûre d'elle-même tant qu'elle poursuit l'exécution d'un plan tracé, elle manque visiblement d'équilibre et de sang-froid en face de certaines circonstances graves qu'elle n'a pas prévues. Le peuple la menace; que lui fait ce troupeau ? Voici pourtant que Flaminius déclare la sédition dangereuse ; Flaminius a

raison, et Arsinoé s'inquiète aussitôt de ce qu'elle méprisait tout à l'heure. Tantôt elle manque de tête et de résolution à la vue du péril qui s'accroît; tantôt, quand la partie semble décidément perdue, elle est prête à mourir. Qu'est la vie pour elle sans le pouvoir? Son orgueil ne permettra pas qu'on lui en fasse l'aumône. Enfin, Nicomède pardonne et oublie : tout n'est donc pas perdu sans retour; avec reconnaissance elle accepte de vivre et de régner encore.

Loin de gâter le portrait, ces ombres le complètent. Pas plus que Prusias, Arsinoé n'est un monstre. On se la représente plutôt comme une femme à la fois très habile et un peu faible, qui a de la grâce, mais une grâce un peu mûre; qui a de l'esprit, mais un esprit qui tourne vite à l'aigre; de la volonté, mais une volonté qui en rencontre une plus forte qu'elle et, dans le conflit, se brise. Toutefois c'est l'odieux qui dominerait si elle n'était que reine et mère. Aux côtés de Prusias, son mari sénile, elle apparaît dans son vrai jour, féline et fausse autant que méchante, mais enveloppant sa méchanceté d'une hypocrisie doucereuse qui en relève la saveur. Elle a pris des leçons d'Araspe, et sait comme lui l'art d'accuser en louant; mais comme elle est femme, elle a de beaucoup dépassé son maître. Dans la situation difficile où Prusias se trouve placé entre son fils, un fils redoutable, et sa femme, la tâche de celle-ci n'est pas si aisée qu'il semble tout d'abord. Le vieux roi aime à se laisser gouverner par elle, mais en conservant l'illusion qu'il gouverne. Arsinoé lui laisse cette satisfaction inoffensive, et se garde de le heurter de front. A quoi bon? Elle sait tant de détours, et si séduisants! A ne considérer les choses qu'au point de vue de l'art, l'acte d'accusation, sous forme de plaidoyer, qu'Arsinoé construit d'une main si preste, au quatrième acte, est vraiment un pur chef-d'œuvre. Nicomède lui-même semble l'admirer en connaisseur et se piquer d'émulation pour y répondre dignement.

Quelle souplesse d'attitudes! quelle variété de tons! quelle richesse d'insinuations perfides, d'arguments à double tranchant, de larmes opportunes savamment distribuées! Ici, c'est la reine qui se dresse dans sa fierté, c'est l'ennemie magnanime qui a gardé seulement le souvenir des services rendus à l'État et répond aux bienfaits par des injures; plus loin, c'est la mère qui proteste de son désintéressement avec une émotion discrète; c'est surtout la femme qui associe étroitement la cause de son mari et la sienne, si bien que toute offense faite

à l'un des deux semble les frapper tous deux ensemble; c'est la femme tendre, éplorée, résignée tour à tour. Comment Prusias ne se sentirait-il pas enlacé dans les mailles souples et fortes de cette diplomatie féminine? Elle connaît à merveille ses points faibles, et y appuie à propos. Ainsi, il n'aime point qu'on rappelle les exploits gênants de son fils : elle y insistera longuement, avec une complaisance qui semblera généreuse. Il aime aussi peu qu'on évoque le souvenir d'Annibal, cet hôte compromettant qui a failli attirer les foudres romaines sur la Bithynie : elle reviendra plusieurs fois à ce souvenir et, chaque fois, ne manquera pas de rappeler qu'Annibal a Nicomède pour disciple, pour héritier de sa haine et continuateur de sa politique néfaste. Tout cela pressé, chaleureux, sincère d'accent, avec la conviction d'une grande comédienne qui se surprend elle-même parfois à éprouver l'émotion qu'elle inspire. Tout est étudié, et tout semble couler de source. C'est la sécurité de l'État, c'est le repos de Prusias, c'est la vie d'Attale et d'Arsinoé qui sont en jeu; elle le dit ou le fait entendre, et on la croit. Le moyen de ne pas la croire ?

XVII

Corneille et Molière. — « Tartufe » et le « Malade imaginaire ».

Attendri, conquis d'avance, Prusias jette à Nicomède ce plaisant reproche :

Ingrat ! que peux-tu dire ?

On croit entendre Argan apostrophant Damis, l'accusateur audacieux de ce bon M. Tartufe :

Ton cœur ne se rend point,
Ingrat !

La comparaison s'impose, car Tartufe est un fils d'Arsinoé tombé dans la bourgeoisie. Mais Arsinoé ne fait pas peur au même degré. Chose curieuse ! c'est la comédie qui est poussée au drame, tandis que la tragédie s'achève sur un sourire. Plus que *Tartufe*, le *Malade imaginaire* rappellerait certaines scènes de *Nicomède*. Il y a quelques rapports entre Argan et ce Prusias qui s'extasie, avec une sorte de dévotion conjugale, sur tout ce que dit et tout ce que fait sa femme; il y en a beaucoup

entre Béline et Arsinoé. Serrée de près par Nicomède, dans la grande scène du quatrième acte, Arsinoé sort d'embarras en s'attendrissant à propos, et remplace les arguments par les larmes, dont l'effet pathétique est sûr :

ARSINOÉ.

Je n'aime point si mal que de ne vous pas suivre,
Sitôt qu'entre mes bras vous cesserez de vivre ;
Et sur votre tombeau mes premières douleurs
Verseront tout ensemble et mon sang et mes pleurs.

PRUSIAS.

Ah ! Madame.

ARSINOÉ.

Oui, Seigneur, cette heure infortunée
Par vos derniers soupirs clora ma destinée.

C'est aussi dans un moment décisif que Béline appelle à son secours ce pathétique facile. M. de Bonnefoi, son notaire, est là; il s'agit de rédiger le testament d'Argan, c'est-à-dire d'achever la spoliation de sa fille Angélique. La cupidité de la belle-mère se masque derrière l'affection attendrie de la femme :

BÉLINE.

Mon Dieu ! il ne faut point vous tourmenter de tout cela. S'il vient faute de vous, mon fils, je ne veux plus rester au monde.

ARGAN.

M'amie !

BÉLINE.

Oui, mon ami, si je suis assez malheureuse pour vous perdre...

ARGAN.

Ma chère femme !

BÉLINE.

La vie ne me sera plus de rien.

ARGAN.

M'amour !

BÉLINE.

Et je suivrai vos pas pour vous faire connaître la tendresse que j'ai pour vous.

ARGAN.

M'amie, vous me fendez le cœur ! consolez-vous, je vous en prie.

La situation est la même; et, sans assurer que Molière ait imité volontairement Corneille, on a le droit de croire qu'il s'est souvenu d'une telle scène, lui qui, on le verra bientôt, connaissait à fond *Nicomède*, lui qui empruntait peut-être à cette tragédie le nom de son Arsinoé, très différente d'ailleurs de l'Arsinoé bithynienne; lui qui faisait passer dans la prose de *Don Juan* la plus belle scène du *Menteur*; lui enfin qui saluait, dit-on, Corneille comme son précurseur dans la comédie. Or, la comédie, elle est dans *Nicomède* aussi bien que dans le *Menteur*, mais elle y est, pour ainsi dire, mise au point de la tragédie. Le caractère d'Argan, par exemple, est et devait être plus chargé que celui de Prusias : le vieux roi est aussi ému peut-être, mais plus discret dans l'émotion, moins bourgeoisement larmoyant. Cette différence ne tient pas seulement à celle des genres et des conditions : Nicomède est présent, qu'on ne l'oublie pas, et cette scène d'effusion conjugale ne saurait se prolonger devant lui sans inconvénient. Chez Molière, l'unique témoin de ce duo attendri n'est pas gênant : c'est M. de Bonnefoi, l'honnête notaire qui a son rôle dans cette comédie; et pourtant M. de Bonnefoi s'écrie : « Ces larmes sont hors de saison, et les choses n'en sont point encore là. » Ajoutez que Prusias n'est pas si sottement dupe qu'Argan; on le voit bien quand Arsinoé l'a laissé seul avec Nicomède et qu'il peut parler librement :

> Nicomède, en deux mots, ce désordre me fâche.
> *Quoi qu'on t'ose imputer, je ne te crois point lâche;*
> Mais donnons quelque chose à Rome, qui se plaint,
> Et tâchons d'assurer la reine, qui te craint.

Nous ne savons si c'est bien sincèrement qu'il veut être tout à la fois père, mari, roi... et Romain; nous savons fort bien, en revanche, qu'il ne peut réussir dans cette conciliation impossible; mais enfin il ne parle pas là en mari si aveugle ni si obstinément crédule. Il fallait la comparaison avec un Argan pour le relever. D'autre part, est-il besoin de faire remarquer combien l'ambition d'une Arsinoé est plus haute que celle d'une Béline? Il s'agit de conquérir le pouvoir, et non de voler quelques écus. Béline est monstrueuse dans son égoïste rapacité; Arsinoé ne s'oublie jamais, mais aussi n'oublie pas son fils Attale, dont les intérêts sont les siens. Faire régner Attale, gouverner son mari, servir les Romains : voilà sa triple ambi-

tion. Combien elle est plus adroite que Béline, et dans une situation plus difficile! La femme hypocrite du bourgeois Argan se laisse assez facilement arracher son masque, et, confondue, impuissante à se justifier, sort pour jamais de la maison où elle régnait tout à l'heure. La reine de Bithynie, vaincue, mais non désespérée, sûre de trouver l'occasion d'une revanche prochaine, se résigne, le sourire aux lèvres, à sa défaite. Nicomède sera prudent de n'accorder qu'une médiocre confiance à ses assurances de dévouement : l'amitié d'Arsinoé pourrait être plus dangereuse encore que sa haine. Quoi qu'il arrive, elle reste debout, et son mari n'est point troublé dans son admiration pour elle.

Il serait puéril de pousser plus loin la comparaison entre deux pièces d'un esprit et d'un ton si différents. Celle que nous avons esquissée suffit à montrer avec quel art profond Corneille a su mêler la comédie à la tragédie dans cette œuvre unique, d'un tragique si nouveau, d'un comique si discret et si fin.

BIBLIOGRAPHIE DE NICOMÈDE

TEXTES

Nicomède. — Éd. Félix Hémon ; Delagrave, in-12 (t. IV du Corneille en 4 volumes).
— Éd. Pellissier ; Garnier, in-12.
— Éd. Gasté ; Belin, in-12.

LIVRES

DESCHANEL. — *Le Romantisme des classiques : Corneille ;* Calmann-Lévy, 1883, 8e leçon.
DESJARDINS. — *Le Grand Corneille historien ;* 2e éd., Didier, 1862, in-12, p. 73-100.
FAGUET. *Corneille expliqué aux enfants ;* Lecène et Oudin, 1885. p. 71-85.
GEOFFROY. — *Cours de littérature dramatique,* t. Ier, in-8°.
GUIZOT. — *Corneille et son temps,* 1852, in-8°, p. 205, 217, 221, 238.
LA HARPE. — *Lycée,* II, 2 ; éd. Lefèvre, 15 vol. in-8°.
LESSING. — *Dramaturgie de Hambourg,* tr. Crouslé.
MARTY-LAVEAUX. — *Notice en tête de Nicomède :* t. V de l'édition des Grands Écrivains ; Hachette, in-8°.
MERLET. — *Études sur les classiques français ;* Hachette, in-12, 1882, p. 151-164.
NAUDET. — Éd. de *Nicomède ;* Dezobry, 1845, in-16. Introduction.
SAINT-MARC GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique,* II, 2 ; Charpentier, 5 vol. in-12.
TASCHEREAU. — *Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille,* 2e éd. 1858, in-18.
SAINTE-BEUVE. — *Portraits littéraires ;* Garnier, in-12, p. 42.

JUGEMENTS

I

Corneille rentra dans le génie castillan par *Héraclius*, surtout par *Nicomède* et *Don Sanche*, ces deux admirables créations, uniques sur notre théâtre, et qui, venues en pleine Fronde, et par leur singulier mélange d'héroïsme romanesque et d'ironie familière, soulevaient mille allusions malignes ou généreuses, et arrachaient d'universels applaudissements.

SAINTE-BEUVE, *Portraits littéraires;* Garnier.

II

Il faudrait que tous les Français lussent *Nicomède* et en apprissent par cœur les plus beaux passages. C'est celle des tragédies de Corneille qui est la plus capable d'élever notre âme et de nous enseigner une chose difficile à bien savoir, l'attitude qui convient à des vaincus. Partout ailleurs Corneille nous montre l'amour de la patrie. Mais aimer son pays puissant et glorieux n'est pas une chose difficile : un peu de fierté y suffit. C'est aimer son pays abaissé et vaincu qui est la vraie marque d'un bon cœur et d'un pur patriotisme. C'est ce sentiment-là, si rare et si précieux, que la tragédie de *Nicomède* fait éclater à nos regards.

FAGUET, *Corneille expliqué aux enfants;* Lecène et Oudin.

DISCOURS ET LETTRES

I

Quelques jours avant de jouer pour la première fois devant le roi et la cour (octobre 1658), Molière réunit ses camarades et leur expose les motifs qui l'ont déterminé à choisir, pour la jouer en cette circonstance si importante, la tragédie de Corneille, *Nicomède*.

Lille[1]. — Devoir de licence, décembre 1888.

II

Les *Mémoires* du comédien Lekain contiennent des *Observations générales sur la diction des rôles de* Nicomède *et corrections proposées sur lesdits rôles*. Son seul but, affirme-t-il, a été de « retrouver l'ancienne tradition, c'est-à-dire la vraie diction, le sens du rôle, souvent défiguré par de jeunes comédiens ». S'il avait borné là son ambition, son étude serait plus utile et plus brève. Mais le comédien s'est fait critique. A l'exemple de Voltaire, il condamne de haut tous les idiotismes de la langue cornélienne, mal comprise; il élimine avec un soin scrupuleux toutes les façons de parler qui lui semblent trop voisines de la comédie, comme si l'originalité de la pièce ne consistait pas en cela même. Quand il ne mutile pas le texte, il l'affadit. Il est le premier sans doute à confesser la platitude de certaines corrections, mais il les hasarde pourtant, dans l'intérêt sacré de la grammaire, que Corneille, paraît-il, avait fort maltraitée. Par une singulière inconséquence, ce même acteur qui, bravant l'autorité de M. de Duras, gentilhomme de la Chambre, rétablissait à la scène le texte du *Venceslas* de Rotrou, « rajeuni » par Marmontel, prenait avec le texte de Corneille d'étranges libertés, tout en protestant de son respect pour le vieux tragique. C'est cette inconséquence que lui reprochait avec raison Molé, son successeur. On suppose une lettre écrite à ce sujet par Molé à Lekain.

---

1. Nous devons réparer ici une omission de l'Avertissement placé en tête du premier fascicule de ce Cours. Parmi les noms des membres de l'enseignement supérieur qui ont bien voulu se faire nos collaborateurs, on a négligé de mentionner l'un de ceux à qui nous devons le plus, M. Dupont, de la Faculté des lettres de Lille.

DISSERTATIONS ET LEÇONS

I

Apprécier l'opinion de Voltaire, qui compare les rôles de Prusias et d'Arsinoé à ceux d'Argan et de Béline.

(LEÇON D'AGRÉGATION, 1875.)

II

Du sentiment d'opposition à la grandeur romaine dans *Nicomède* et dans *Mithridate*.

(LEÇON D'AGRÉGATION, 1875.)

III

Rechercher sur quel fondement Corneille a pu dire, dans la Préface et dans l'*Examen* de sa tragédie *Nicomède :* « Ce ne sont pas les moindres vers qui soient partis de ma main. »

(Paris. — LICENCE, juillet 1860. — Besançon. — DEVOIR DE LICENCE, avril 1880.)

IV

Montrer le caractère tout particulier de la tragédie de *Nicomède*. (Paris. — LICENCE, avril 1882.)

V

« Voici une pièce d'une constitution assez extraordinaire. » (Corneille, *Examen de Nicomède*.)

(Besançon. — DEVOIR D'AGRÉGATION DE GRAMMAIRE, 1888.)

VI

« Mon principal but a été de peindre la politique des Romains au dehors, et comme ils agissaient injurieusement avec les rois leurs alliés. » (*Nicomède, Avis au lecteur*.) Étudier à ce point de vue le rôle de Flaminius.

(Caen. — DEVOIR DE LICENCE, 1888.)

VII

Comparer le caractère de Félix dans *Polyeucte* et celui de Prusias dans *Nicomède;* faire ressortir dans cette dernière pièce la préoccupation de Corneille d'allier le comique au tragique.
(Clermont. — DEVOIR D'AGRÉGATION.)

VIII

Le caractère de Nicomède.
(Douai. — DEVOIR DE LICENCE.)

IX

Pascal dit dans ses *Pensées* : « L'éloquence continue ennuie. La continuité dégoûte de tout. Le froid est agréable pour se chauffer. » Cette maxime peut-elle être étendue au genre dramatique? Pourrait-on y trouver, et dans quelle mesure, la justification de la tentative que Corneille a faite — dans la tragicomédie *Don Sanche*, et mieux encore *Nicomède* — d'obtenir la variété des effets et de prévenir la monotonie des impressions par le mélange du tragique et du comique?
(Nancy. — LICENCE ÈS LETTRES, session de juillet 1887.)

X

Montrer en quoi Corneille a essayé, en composant *Nicomède*, de « trouver quelque chose de nouveau ».
(Poitiers. — DEVOIR DE LICENCE, 1888.)

XI

Comparer, aux points de vue de la pénétration, de la délicatesse morale et du sentiment chrétien, les idées de Bossuet, de Montesquieu et de Corneille sur la politique extérieure des Romains (Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, 3e partie, ch. VI; Montesquieu, *Grandeur et Décadence*, ch. VI; Corneille, *Nicomède*). (Rennes. — DEVOIR DE LICENCE.)

XII

« Ce héros de ma façon sort un peu des règles de la tragédie... Le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme des spectateurs,

est quelquefois aussi agréable que la compassion que notre art nous commande de mendier pour leurs misères. » (*Préface de* Nicomède.)

(Toulouse. — DEVOIR DE LICENCE.)

XIII

La fourbe n'est le jeu que des petites âmes,
Et c'est là proprement le partage des femmes.

Ainsi devant Prusias parle Nicomède, accusé par Arsinoé. Nicomède avait le droit de parler ainsi; c'est ce que vous montrerez en résumant les faits et gestes de son ennemi. Mais si l'argument vous blesse sous sa forme sentencieuse, vous le discuterez et vous ferez voir ce qu'il contient de vrai et de faux.

(Cher. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirants, 1888.)

XIV

Faire ressortir le souffle patriotique qui anime le rôle de Nicomède.

(Creuse. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirants, 1888.)

XV

Exposer brièvement le sujet de *Nicomède* et celui de *Mithridate*. Caractériser et comparer le héros de la tragi-comédie de Corneille et le héros de la tragédie de Racine.

(Indre-et-Loire. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirants, 1888.)

XVI

Étudier les caractères de Nicomède et de Prusias. Lequel se rapproche le plus de la réalité?

(Haute-Loire. — BREVET SUPÉRIEUR. — Aspirants, 1888.)

XVII

Après avoir fait une analyse très succincte de *Nicomède*, insistez sur le caractère du héros de la pièce, et faites voir s'il justifie ce qu'il dit de lui-même :

Le maître qui prit soin d'instruire ma jeunesse
Ne m'a jamais appris à faire une bassesse.

(Basses-Pyrénées. — BREVET SUPÉRIEUR, juillet 1888.)

XVIII

En s'appuyant sur l'*Examen* de Corneille, démontrer la valeur dramatique du caractère d'Attale.

XIX

Expliquer, en les discutant, ces jugements de Voltaire et de la Harpe sur *Nicomède* : « Dans *Nicomède*, tout est petit, presque tout est grossier... Une grande partie de cette pièce est en style burlesque. » — « Les anciens n'avaient jamais connu cet alliage du tragique et du familier, du sérieux et du bouffon, marqué au coin de la barbarie. »

XX

A-t-on raison de prétendre que, dans *Nicomède*, Corneille s'est retourné contre Rome, qu'il avait glorifiée tant de fois ailleurs, et de dire avec Geoffroy : « Après avoir exalté Rome dans ses premières tragédies, Corneille prit plaisir à l'humilier dans *Nicomède*; son génie renversa l'idole que son génie avait élevée »?

XXI

Comparer *Nicomède* et le *Rhadamiste* de Crébillon.

XXII

Comment Geoffroy a-t-il pu écrire : « *Nicomède* est une tragédie unique en son espèce »?

XXIII

Comparer le *Nicomède* de Corneille au *Cosroès* de Rotrou.

Villefranche de Rouergue. — J. Bardoux, impr.